В. В. Виноградов

Проблема авторства и теория стилей

ПРОБЛЕМА АВТОРСТВА. ТЕОРИЯ СТИЛЕЙ

В. В. ВИНОГРАДОВ

Проблема авторства и теория стилей

Государственное издательство
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Москва 1961

Оформление художника

В. Добера

ОТ АВТОРА

Книга «Проблема авторства и теория стилей» находится в самой тесной связи с моей предшествующей работой «О языке художественной литературы» (Гослитиздат, 1959). В этой новой книге отчасти подвергаются дальнейшему теоретическому и историческому исследованию те вопросы и те общие понятия, которые легли в основу моего понимания предмета и задач науки о «языке» художественной литературы (стиль языка, стиль художественной литературы, автор, структура литературного произведения в историческом аспекте, объективно-исторические приемы и принципы стилистического анализа художественной литературы и публицистики и др. под.). Но главная цель моя — расширить и конкретно-исторически осветить область наблюдений над развитием индивидуальных стилей в новой русской литературе с конца XVIII века. Основным материалом для этого служат неизвестные, анонимно напечатанные произведения великих русских писателей — Карамзина, Пушкина и Достоевского. Естественно, что извлечение этих сочинений на свет из темных складов журналов конца XVIII века, 30-х и 70-х годов XIX века сопровождается стилистическим изучением творчества и других писателей этих периодов (Радищева, Дельвига, Вяземского, Сомова, Лескова и др.). Таким образом, книга моя относится не только к теории стилей. Она не в меньшей степени затрагивает и историю стилей русской художественной литературы в некоторые важные эпохи ее развития.

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

ПРОБЛЕМА АВТОРСТВА И ПРИНЦИПЫ АТРИБУЦИИ ТЕКСТОВ НЕИЗВЕСТНОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ

ГЛАВА I

СТИЛЬ, АВТОР, ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ИСТОРИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ

1

В области искусствознания, литературоведения и лингвистики трудно найти термин более многозначный и разноречивый — и соответствующее ему понятие — более зыбкое и субъективно-неопределенное, чем термин *стиль* и понятие *стиля.* И вместе с тем без понятия стиля не может обойтись ни одна история и теория искусства. История литературы, как бы в многоразличных концепциях ни расширялись ее пределы в сторону разных сфер истории культуры, истории общественной мысли, истории быта, нравов и т. п., все-таки не может отказаться и не отказывается от притязаний на близость к сфере словесного искусства, его форм и его поэтических, речевых структур. Поэтому и здесь категория стиля обычно выступает как один из важных стержней научно-исторического построения. Изучение языка, — с какой бы стороны оно ни стремилось уяснить это сложное общественное явление, — также пришло к сознанию важности и даже необходимости разграничений стилей языка (преимущественно в сфере литературно-языковой культуры народа), а в области многообразия общественно-речевой деятельности, особенно в эпоху национального развития — *стилей речи* или *социально-речевых стилей.* Чрезвычайно остро выдвигается проблема *стиля,* когда вообще возникает речь об индивидуальном словесном творчестве. Обычно говорится даже, что стиль — это сам человек, это — неповторимая индивидуальность. Соответствующее понимание или определение стиля сложилось в эпоху обоснования прав личности

как в общественной жизни, так и в сфере субъективного творчества. Теория поэтической или художественной речи также многим представляется невозможной и почти немыслимой без стилистической базы, без опоры на учение о формах или стилях речевой деятельности, о функциональных стилях языка, а также о способах речевого выражения и воплощения субъектов или характеров.

Понятие стиля является везде и проникает всюду, где складывается представление об индивидуальной или индивидуализированной системе средств выражения и изображения, выразительности и изобразительности, сопоставленной или противопоставленной другим однородным системам. Сразу бросается в глаза, что в понятии стиля обнаруживаются существенные различия, связанные с выделением объектно- или объективно-структурных качеств его системы или с описанием его субъективной направленности, соотнесенности его с субъектом, формой выражения внутренних индивидуальных свойств и творческих возможностей которого и является соответствующий стиль.

Таким образом, понятие стиля в плане изучения языка и речи, как это уже давно подчеркивал И. Рис («Was ist Syntax?»), приобретает разное содержание в зависимости от того, относится ли оно к объектной (объективной) или субъектной (субъективной) стилистике.

В области классической лингвистики вопрос о связи понятия стиля с объектом (с самой структурой языка) или с субъектом (т. е. категорией народа, нации, с социальной группой или другими видами языковых коллективов, а в некоторых концепциях и с отдельной личностью, индивидуальностью) зависит от идеологических основ того или иного лингвистического направления, от той или иной философии языка или речи.

Само собой разумеется, что объектное (или объективное) понимание стиля имеет особенно важное значение для истории литературных языков и для глубокого, дифференцированного понимания системы современного языка. Так, в истории русского литературного языка и русской художественной литературы с половины XVI века до последней четверти XVIII века господствовала система трех основных стилей, которые имели свою грамматическую и лексико-семантическую, а отчасти и фонетическую характеристику. В сущности, такое объективное понимание стиля языка неотделимо от изучения его структуры как в синхронном, так в историко-генетическом плане. Этот же принцип сохраняет свое значение и при структурном подходе к изучению стилистической специфики художественной литературы.

В тех случаях, когда развитие стилей художественной литературы рассматривается в тесной связи и взаимодействии с развитием стилей литературного языка, объективно-структурные свойства того или иного речевого стиля могут выделяться

и характеризоваться независимо от приемов стилистического анализа речевой структуры персонажей и образов героев словесных произведений, воплощенных в них социальных, народно-типических или национальных характеров.

Вот несколько иллюстраций.

1) У В. В. Вересаева в рассказе «Дедушка» описывается, как к «дедушке» Андрею Павловичу пришла женщина из деревни с просьбой написать «письмо к кавалеру». Письмо пишется под диктовку женщины. В нем резко сталкиваются два социально-речевых стиля: простонародный эпистолярный шаблонно-возвышенный и общий просторечно-бытовой.

«— Что же писать будем?

— Отпишите так: «Премногоуважаемый Петр Вонифатьевич, в первых строках моего письма целую я вас заочно несчетно раз в сладкие ваши уста...»

— Пишите, — серьезно сказал Андрей Павлович. Она была отвратительна с ее игривыми подмигиваниями и развязным смехом. Гадливо прикусив губу, Лиза стала писать. Женщина продиктовала еще несколько подобных фраз. Андрей Павлович медленно расхаживал по крылечку, заложив руки за сгорбленную спину и выставив седую бороду. Женщина покосилась на него, поколебалась и продиктовала:

«Петруша! Отпиши, когда утром встаешь на службу, не просыпаешь ли. Поспеваешь ли чайку попить. Очень за тебя беспокоюсь, как некому об тебе без меня позаботиться»[1].

В рассказе далее изображается, как в связи с этим безыскусственным разговорным стилем с женщины спадает наложенная ею на себя маска, и пишется новое письмо.

«Написали новое письмо. Женщина взяла его и медленно встала, с большими, к чему-то внутри прислушивающимися глазами. И все время в счастливом недоумении коротко пожимала плечами»[2].

2) У Л. Толстого в «Разговоре с прохожим»:

«— Где тут Алексей, старик, живет — спрашиваю.

— Не знаю, милый, мы нездешние.

Не *я* нездешний, а *мы* нездешние. Одного русского человека почти никогда нет. (Нечто, когда он делает что-нибудь плохое, тогда — я). А то семья — мы, артель — мы, обчество — мы.

— Нездешние? Откуда же?

— Калуцкие мы»[3].

Интерпретация Л. Н. Толстым множественного числа в речи прохожего относится к области его индивидуальной стилистики, а самый факт такого функционально-экспрессивного

---

[1] В. В. Вересаев, Сочинения в четырех томах, т. 2, Гослитиздат, 1947, стр. 382.

[2] Там же, стр. 384.

[3] Л. Н. Толстой, Собр. соч. в четырнадцати томах, т. 14, Гослитиздат, 1953, стр. 257.

употребления местоимения первого лица в крестьянской речи — это своеобразная черта объективной стилистики народной речи.

3) Своеобразные ограничения и своеобразное положение принципа абсолютивного употребления слов, принципа отсутствия прямых форм сочетаемости с определяющими словами в детской речи очень наглядно иллюстрируются таким стилем детского разговора из «Рассказов о детях» В. В. Вересаева:

«— Это кто?

— Мама.

— Кому?

— Моя.

— А это кто?

— Муся.

— Кому?

— Муся.

— Кому-у?

— Вот дурак! Сама себе. Никому.

— Никому...

Задумался»[1].

Таким образом, в сфере изучения языка и его стиля обычно господствуют понятия, принципы и категории объектной (объективной) стилистики. Обращение к языку (речи) и его диалектам и стилям как средству или даже как к форме выражения и отображения субъектов (народа, нации, класса, социальной группы, личности) всегда связано с той или иной идеологической задачей и обусловлено той или иной философией или психологией языка.

1) У И. А. Бунина есть сказ-миниатюра «Стропила», где в образе стропил («одни стропила остались») представляется не только предсмертное истощение матери рассказчика-мещанина, но и общее разрушение его дома.

«Здравствуйте, барин, мое почтение. Как поживаю-то? Да не бог весть как. Все мотаюсь, мещанствую. С ярманки на ярманку, с базара на базар... А ведь уже по́д сорок, — вы не глядите, что я такой борзой, на ногу легкий. Одно спасенье, что своя хибарка есть, — случается, и совсем голодный придешь, ну, а все-таки домой... хотя, по совести сказать, скука мне дома теперь, не приведи бог. Сами знаете наше слободское житье: суша, жара, дни долгие... А дом пустой: жену схоронил, детей схоронил, одна мамаша покамест жива. Но только и мамаша последнее время не больно радует: едва ноги таскает по горнице, слаба стала до крайности, слухом и зрением и того слабей, интереса или соображения — ни малейшего, худа, хоть в гроб клади. Ведь какая была женщина! По дородству, по

---

[1] В. В. Вересаев, Сочинения в четырех томах, т. 3, Гослитиздат, 1948, стр. 194.

статности, прямо игуменьей быть. А теперь — никуда: одни стропила остались»[1].

Ср. также рассказ-картину И. А. Бунина «Петухи»:

«На охотничьем ночлеге, с папиросой на пороге избы, после ужина. Тихо, темно, на деревне поют петухи. Выглянула из окошка сидевшая под ним, в темной избе, хозяйка, послушала, помолчала. Потом негромко, подавляя приятный зевок:

— Что ж это вы, барин, не спите? Ишь уж не рано, *петухи опевают ночь*»[2].

Чрезвычайно остро в социально-типических формах не только словесного выражения мыслей и событий, но и связи их, их композиционного движения выступает образ солдата в «Письме» И. А. Бунина.

«Еще пишу вам, обо мне не скучайте, в вагонах было тепло даже раздетому. От самого Минска снега совсем нету, места все ржавые, кругом болота, вода. Теперь ожидает меня что-то небывалое. Прощайте, все мои родные и знакомые, наверно, больше не увидимся. Прощайте, дорогие, писать некогда, да и дождь, а из глаз моих слезы. Как начали сыпать из винтовок и снарядами, только пыль столбом. Двое рядом со мной рыли окоп, и к ним прилетел снаряд, их двоих тогда убило, один новобранец чужой, а другой наш Ваня, он погиб во славу русского оружия...»[3]

2) Достоевский писал Н. А. Любимову об индивидуально-речевом стиле старца Зосимы: «Само собою, что многие из поучений моего старца Зосимы (или лучше сказать способ их выражения) принадлежат лицу его, т. е. художественному изображению его. Я же хоть и вполне тех же мыслей, какие и он выражает, но если б лично *от себя* выражал их, то выразил бы их в другой форме и другим языком. Он же *не мог* ни другим языком, *ни в другом духе* выразиться, как в том, который я придал ему. Иначе не создалось бы художественного лица. Таковы, например, рассуждения старца о том: Что *есть инок*, или о *слугах и господах*, или *о том, можно ли быть судьею другого человека,* и проч. Взял я лицо и фигуру из древлерусских иноков и святителей: при глубоком смирении надежды беспредельные, наивные о будущем России, о нравственном и даже политическом ее предназначении. Св. Сергий, Петр и Алексей Митрополиты разве не имели всегда, в этом смысле, Россию в виду?»[4]

В письме к тому же Н. А. Любимову Достоевский так рассуждал о книге седьмой «Братьев Карамазовых», об описании смерти старца Зосимы: «...В этой книге ничего не вычеркивать.

---

[1] И. А. Бунин, Собр. соч. в пяти томах. Библиотека «Огонек», М. 1956, т. IV, стр. 207.

[2] Там же, стр. 199.

[3] Там же, стр. 218.

[4] Ф. М. Достоевский, Письма, т. IV, Гослитиздат, 1959, стр. 91—92.

Да и нечего, *все в порядке*. Есть одно только словцо (про труп мертвого): *провонял*. Но выговаривает его отец Ферапонт, а он не может говорить иначе, и если б даже мог сказать: *пропах*, то не скажет, а скажет *провонял*. Пропустите это *ради Христа*»[1].

В связи с печатанием «Братьев Карамазовых» Достоевский писал Любимову: «...Простите моего *черта*: это только черт, мелкий черт, а не Сатана с «опаленными крыльями». — Не думаю, чтоб глава была и слишком скучна, хотя и длинновата. Не думаю тоже, чтобы хоть что-нибудь могло быть нецензурно, кроме разве двух словечек: «*истерические взвизги херувимов*». Умоляю, пропустите так: это ведь *черт* говорит, он не может говорить иначе. Если же никак нельзя, то вместо *истерические взвизги* — поставьте: *радостные крики*. Но нельзя ли *взвизги?* А то будет очень уж прозаично и не в тон»[2].

Любопытно, что речевая структура образов персонажей в «Братьях Карамазовых» Достоевского казалась Л. Толстому недостаточно объективизированной, то есть недостаточно обособленной от образа автора. В дневниках С. А. Толстой под 14 и 19 октября 1910 года есть записи:

«Лев Николаевич... читает Карамазовых Достоевского и говорит, что очень плохо: где описания, там хорошо, а где разговоры — очень дурно; везде говорит сам Достоевский, а не отдельные лица рассказа. Их речи не характерны».

«Вечером Лев Николаевич увлекался чтением «Братьев Карамазовых» Достоевского и сказал: «Сегодня я понял то, за что любят Достоевского, у него есть прекрасные мысли». Потом стал его критиковать, говоря опять, что все лица говорят языком Достоевского и длинны их рассуждения»[3].

Ср. в воспоминаниях Г. А. Русанова передачу такого разговора с Л. Толстым:

«— «Братья Карамазовы» вы читали?

— Не мог дочитать.

— Недостаток этого романа, — сказал я, — тот, что все действующие лица, начиная с пятнадцатилетней девочки, говорят одним языком, языком самого автора.

— Мало того, что они говорят языком автора, они говорят каким-то натянутым, деланным языком, высказывают мысли самого автора»[4].

3) Л. Н. Толстой писал 23 или 24 февраля 1875 года своему другу — философу и литературному критику Н. Н. Страхову о драме Д. В. Аверкиева «Княгиня Ульяна Вяземская», написанной белыми стихами. «В присланной мне корректуре (корректуре «Анны Карениной» из «Русского вестника». — *В. В.*) есть

---

[1] Ф. М. Достоевский, Письма, т. IV, Гослитиздат, 1959, стр. 114.
[2] Там же, стр. 190.
[3] «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников», т. 1, Гослитиздат, 1955, стр. 142.
[4] Там же, стр. 234.

конец драмы Аверкьева, и, прочтя этот конец, я понял, почему мое писанье, исполненное недостатков, имеет успех. Там какой-то русский князь убил любовницу и в ужасе от своего поступка в первую минуту восклицает: *О, я несчастный! В летописях будет написано, что я убийца*[1]. Ведь это ужасно! Читая эту мерзость, я понял, для чего белые стихи. Островский раз на мой вопрос, для чего он Минина (т. е. историческую хронику «Козьма Захарьич Минин-Сухорук». — *В. В.*) написал стихами, отвечал: надо стать в отдаление. Когда человеку нет никакого дела до того, о чем он пишет, он пишет белыми стихами, и тогда ложь не так грубо заметна»[2].

Естественно, что гораздо более сложными и в настоящее время еще очень мало дифференцированными являются проблемы изучения стилей литературы или, по иной терминологии, стилей литературно-словесного искусства в их специфике, в их, так сказать, внутренних художественных качествах. Так, например, законы и правила построения стихового образа иные, чем у образа прозаического. Это чутко уловил и выразил Лев Толстой. Про первые два стиха фетовского стихотворения «Осенью» Толстой говорил: «Так выразиться в прозе: «Когда сквозная паутина разносит нити ясных дней» — было бы нелепо, а в стихах передается в короткой, хотя и неправильной фразе яркая, красивая картина»[3].

Н. Н. Страхов в своих воспоминаниях о Л. Толстом, о процессе работы над текстом «Анны Карениной» писал: «Лев Николаевич твердо отстаивал малейшее свое выражение и не соглашался на самые, по-видимому, невинные перемены. Из его объяснений я убедился, что он необыкновенно дорожит своим языком и что, несмотря на всю кажущуюся небрежность и неровность его слога, он обдумывает каждое свое слово, каждый оборот речи не хуже самого щепетильного стихотворца»[4].

С. Л. Толстой в своих воспоминаниях об отце говорит о большом интересе Л. Толстого к творчеству Золя. Однако описания у Золя Л. Толстой считал «слишком подробными и мелочными».

«— У Золя едят гуся на двадцати страницах, это слишком долго, — говорил он про одно место в «La terre»[5].

---

[1] Так Л. Н. Толстой передает следующие стихи Д. Аверкиева (д. IV, явл. 10):

Все станет ведомо, из рода в роды
Расскажет летопись: последний
Великий князь Смоленский Юрий
Злодей был и убийца!.. Боже, боже!

[2] «Лев Николаевич Толстой», Сборник статей и материалов, изд. АН СССР, М. 1951, стр. 682.

[3] «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников», т. 1, стр. 180—181.

[4] См. Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 20, стр. 643.

[5] «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников», т. 1, стр. 170.

И. А. Гончаров писал Л. Толстому 2 августа 1887 года: «У Вас с некоторых пор явилось два новых круга читателей: один круг — это вся Европа, или весь заграничный мир, другой — это простой русский народ. Которому из них Вы приписываете «более широкий и разнообразный взгляд». Тому ли, который верною, беспристрастною критикою умел взвесить и оценить все Ваши достоинства, как художника, как мыслителя (за границею), или народному кругу, на котором надо «чертить радиус плугом».

Вспоминая Ваши последние произведения: «Чем люди живут» (т. е. живы. — *В. В.*), «Два старика» и «Три старца», также и «Власть тьмы», я окончательно остановился на последнем мнении и полагаю, что Вы в письме Вашем говорите о нем, т. е. о круге читателей из народа. Эти Ваши вещи проникнуты глубокой любовью к нему и учат *любить ближнего*. Их и не простой народ прочтет сквозь слезы: так прочел их я, и точно так же прочли их, как я видел, женщины и дети. Между теми и другими, т. е. женщинами и детьми, и в высшем кругу много «простого народа». Так любовью писанные страницы — есть лучшая, живая и практическая проповедь и толкование главной евангельской заповеди.

«Власть тьмы» — сильное произведение, художественную сторону его ценят немногие тонко развитые люди, большинство же читателей не понимают, многие даже отвращаются, как от напитанной слишком сильным спиртом склянки. Они не выносят крепкого духа. Я высоко ценю эту вещь. Как смотрит на это народ, — вовсе не знаю и не умею решить.

Вы правы — это надо делать. Но я не могу: не потому только, что у меня нет Вашего таланта, но у меня нет и других Ваших сил: простоты, смелости или отваги, а может быть, и Вашей любви к народу. Вы унесли смолоду все это далеко от городских куч в Ваше уединение, в народную толпу...» И в постскриптуме: «Вы правы: писать надо для народа — так, как Вы пишете; но многие ли это могут? Мне, однако, жаль, если Вы этому писанию пожертвуете и другим, т. е. образованным кругом читателей. Ведь и Вы сами пожалели бы, если бы Микель-Анджело бросил строить храм и стал бы только строить крестьянские избы, которые могли бы строить и другие. Пожалели бы Вы также, если б Диккенс писал только свои «Святочные рассказы», бросив писать великие картины жизни для всех» [1].

К семантической композиции литературного произведения относится принцип или прием насыщения слов и выражений разнообразными смысловыми излучениями, которые в соответствии с ситуацией приобретают функции неожиданных указателей вех или путей развития сюжета. Достоевский очень остро и

[1] «Лев Николаевич Толстой», Сборник статей и материалов, изд. АН СССР, М. 1951, стр. 704—706.

тонко характеризует роль такого приема в структуре «Братьев Карамазовых»: «Когда Дмитрий Карамазов соскочил с забора и начал платком вытирать кровь с головы раненного им старика слуги, то этим самым и словами своими: «Попался старик» и проч. — как бы сказал уже читателю, что он *не* отцеубийца. Если б он убил отца и 10 минут спустя Григория, то не стал бы слезать с забора к поверженному слуге, кроме разве того, чтоб убедиться: уничтожен ли им важный для него свидетель злодеяния. Но он, кроме того, как бы сострадает над ним, говорит: попался старик и проч. Если б [и] отца убил, то не [стал бы] стоял бы над трупом слуги с жалкими словами. Не один только сюжет романа важен для читателя, но и некоторое знание души человеческой (психологии), чего каждый автор вправе ждать от читателя» [1].

Таким образом, в понятии литературно-художественного стиля выступают новые существенные признаки, чуждые стилистике литературного языка и, во всяком случае, далекие от нее. В самом деле, речевые средства в системе литературно-художественного творчества формируют образы и характеры воспроизводимых лиц или персонажей. Эти речевые средства не выступают только в качестве посредника внеязыкового содержания (как в других стилях), но они включены в эстетическую структуру литературного произведения или непосредственно или опосредствованно как его эстетические свойства (например, ритм, эвфония и т. д.). Вместе с тем выделяются и другие специфические признаки литературно-художественного стиля, например, семантическая многозначность выражений, смысловая поливалентность текста в динамическом развитии композиции произведения, сложные формы взаимодействий монологической и диалогической речи, конструктивная или композиционная соотнесенность частей, иногда вовсе не смежных, а относящихся к разным планам художественной структуры и т. п.

Само собой разумеется, что признаки стиля исторически изменяются. Однако до сих пор остаются неразъясненными глубокие существенные различия в понятии стиля как исторической категории, например, стилей литературы феодального периода и эпохи национальной литературы. Кроме того, в применении к стилистике художественной литературы качественно изменяется соотношение объектного и субъектного аспектов речи: здесь субъектный (субъективный) и объектный (объективный) критерий анализа структуры литературно-художественного произведения нередко взаимодействуют или сочетаются: проблемы структуры словесно-эстетического объекта, «действительности», изображаемой в непосредственно авторском изложении, — и структуры образов, персонажей и образа автора пересекаются или даже сливаются, совпадают.

---

[1] Ф. М. Достоевский, Письма, т. IV, стр. 117.

В структуре словесно-художественного произведения речевая ткань осмысляется, воспринимается и исследуется не в одной только плоскости смежности и взаимодействия частей, не только в плане сочетаемости и последовательности словесных рядов, но в нескольких измерениях. Например, в повести, новелле важно изучение соотношения и чередования авторского повествования и диалогов персонажей, форм прямой, несобственно-прямой речи и других возможных форм и вариаций речи, приемов построения из всего этого речевого материала образов персонажей и т. п.

Таким образом, стилистика художественной литературы синтетически и вместе с тем диалектически, пользуясь своими собственными категориями, объединяет — применительно к структуре литературных произведений — предмет, задачи и цели объектной (объективной) и субъектной (субъективной) стилистики.

Любопытно, что в решении той и другой стилистической проблемы художественной литературы и даже в постановке их наблюдается своеобразная закономерность: чем меньше степень индивидуализации стиля, тем больше выделяется в нем объектно-структурных качеств (например, при характеристике специфики стилистических свойств литературного направления, литературной школы, литературного объединения). Напротив, чем нагляднее и глубже индивидуально-стилистическое своеобразие творчества того или иного писателя или отдельного литературного произведения, тем острее и разностороннее выступают наряду с объектно-структурными свойствами и качествами субъектные качества писательского облика и его художественной манеры (ср. привычные характеристики стиля Лермонтова, Достоевского, Л. Толстого и др.). С этой точки зрения очень интересна характеристика музыкального стиля Стравинского в статье Л. Сабанеева «Стравинский».

«У Стравинского невозможно проследить никакой эволюции стиля — не потому, чтобы его стиль оставался все тем же самым и не развивался, а потому что каждое его новое произведение было и новым стилем, замкнутым в самом себе, новой «музыкальной ролью», новой маской — подчас ничего с предыдущими не имеющими, всегда выполненными с художественным совершенством. Может быть, иногда «роль» была сама по себе слабее других (ведь у всякого композитора встречаются более слабые произведения, а подчас и вовсе слабые), — но об «эволюции стиля» в применении к Стравинскому вообще не может быть и речи. Каждое его новое произведение не было «развитием предыдущего», а новым самостоятельным начинанием. Как у всякого актера есть «роли» более удачные и менее удачные, но каждая оставалась особняком — не имела ни предков, ни потомства в нем самом. Акт творения каждый раз начинался с азов. Это совершенно противоположно тому, что мы имеем,

например, в развитии Бетховена, Вагнера, Скрябина, Римского-Корсакова, которые как бы всю жизнь писали одно произведение, все с большим и большим прозрением, все совершеннее и совершеннее, — в сущности, являясь автором какой-то единой композиции в массе редакций, постепенно приближающейся к некоторому идеалу. Всего ярче это выражается у Вагнера и Скрябина. Последний действительно всю жизнь писал одно произведение (которого так и не написал) путем постепенных «приближений» к нему, как бы набросков или эскизов. Уже это одно показывает, насколько антагонистичны были эти композиторы Стравинскому и почему между ними никогда не могло установиться ни симпатии, ни понимания.

Стравинский — неуловимый и вечно изменяющийся Протей, каждое сочинение которого написано в отдельном стиле, и стили эти чередуются как бы умышленно капризно, приводя в смущение музыкальных критиков, которые только что успели освоиться с одним его стилем, раскусить его и даже рассыпаться в похвалах, как немедленно он их огорошивает другим сочинением, которое всем своим существом предыдущее отрицает... Но нельзя не согласиться, что все стили Стравинского, как бы много их ни было, не суть эпигонство или подражание чему-то. Вся эта изменчивость, возможно, заключена в некоторое единство, но его сравнительно трудно установить положительно. Легче отрицательно — указывая то, чего у него нет и, видимо, не может быть по природе. Своего рода запретные зоны для его творчества. К числу их, безусловно, прежде всего относится весь лиризм, вся открытая, наивная эмоциональность... Всякая чрезмерная экспрессивность, излишествующий трагизм и сентиментальность, если только все это не преподносится в ироническом, сатирическом или издевательском аспекте — как шутка и карикатура. Как следствие этой запретной зоны — в царстве Стравинского отсутствует мелодия... «Если отсутствие мелодического дара есть отрицательное «единство», наблюдаемое в его творчестве, то положительным является, бесспорно, его совершенно исключительный колористический дар. Можно сказать совершенно определенно, что Стравинский как маг и волшебник оркестровых красок является самым крупным колористом в музыке всех времен, — это вполне его стихия и его глубочайшее знание... Такого знатока всех тайн оркестровой (и даже не оркестровой, а всякой) палитры другого нет. Пред ним все оркестраторы — «предтечи», можно сказать, перефразируя стихи Бальмонта»[1].

Таким образом, многостильность искусства — в данном случае субъективно мотивированная — в новую эпоху развития

---

[1] Л. Сабанеев, Стравинский. «Новый журнал» (Нью-Йорк). The New Review, 1957, кн. L, стр. 129—130.

искусств является характерной принадлежностью индивидуального стиля. Следовательно, для исторической стилистики художественной литературы проблема стиля и понятие стиля тесно связаны с общими закономерностями развития стилей художественной литературы. И суть здесь заключается именно в общих закономерностях истории самих литературных стилей, а не в исторически изменяющихся взглядах на их развитие, не в смене научных направлений.

Поэтому, хотя и любопытны, но очень спорны, антиисторичны и односторонни следующие заявления Л. Шпитцера:

«...Смена направлений в науках об искусстве и литературе протекает в обратном направлении по сравнению с наукой о языке: в то время как первые две с самого начала исходят из рассмотрения великих творческих личностей, их стилистической «графологии» [1] или физиономики, которые восходят к эпохе романтизма, и только в настоящее время переходят к принципу «истории искусств без художников» (Kunstgeschichte ohne Künstler) [2], то есть к своего рода грамматике приемов художественного воздействия, — наука о языке исходила со времен романтизма от народного, сверхличного и лишь сейчас начинает уделять внимание личности и ее языку. Можно сказать, что наука об искусстве грамматизуется, наука о языке индивидуализуется. Эта обратная последовательность периодов в истории наук объясняется особыми свойствами предметов рассмотрения: язык прежде всего — коммуникация, искусство — выражение, язык — явление прежде всего социального порядка, искусство — индивидуально. Лишь при той степени утонченности, какой теперь достигли соответствующие дисциплины, язык стал рассматриваться как выражение, искусство — как коммуникация. Индивидуум, от которого Вельфлин стремится уйти, есть цель для Фосслера» [3].

Совершенно очевидно, что эти заявления и обобщения делаются с позиций очень ограниченной неоидеалистической школы и соответствующей методологии.

Способ понимания и объяснения стилевых своеобразий художественной литературы, ее направлений и школ, творчества отдельных писателей зависит от теоретической позиции исследователя и от характера ее связи с историзмом как принципом или методом истолкования явлений искусства.

---

[1] «Речевая манера помогает нам разгадать человека, так же как и почерк. Интонация сразу дает возможность проникнуть в душу, и кое-что из этого остается и в печатном слове». E. Everth, Conrad Ferdinand Meyer, Dresden, 1924.

[2] Термин Г. Вельфлина и В. Воррингера. Ср. позднейшее подражание в области литературы — принцип Виганда «история литературы без литераторов».

[3] Л. Шпитцер, Словесное искусство и наука о языке. Сб. «Проблемы литературной формы», Academia, Л., 1928, стр. 194—195.

В соответствии с тем, как историк литературных стилей представляет процесс становления реализма, он объясняет стилистические явления русской литературы первых десятилетий XIX века.

Обращение к быту, его предметам и аксессуарам наметилось в русской литературе еще задолго до Пушкина. Оно, конечно, не образует реализма, как внутренне цельной словесно-художественной системы изображения. Так, не раз говорилось о том, что множество бытовых мелочей рассыпано в самой ранней поэме Баратынского «Пиры» (1820), в которой отдельные стихи как бы предвосхищают пушкинского «Евгения Онегина». Например:

Приятно драться; но, ей-ей,
Друзья, обедать безопасней...
Садятся гости. Граф иль князь,
В застольном деле все удалы,
И осушают не ленясь
Свои широкие бокалы.

Разнеженный вином гость

Узнать в гостиную идет,
Чему смеялся он в столовой...[1]

С этими стилистическими приемами можно сопоставить способы изображения действительности в стиле «Евгения Онегина». Например, в первой главе:

Еще амуры, черти, змеи
На сцене скачут и шумят;
Еще усталые лакеи
На шубах у подъезда спят;
Еще не перестали топать,
Сморкаться, кашлять, шикать, хлопать.

(XXII)

Гребенки, пилочки стальные,
Прямые ножницы, кривые,
И щетки тридцати родов
И для ногтей и для зубов...

(XXIV)

Покойника похоронили.
Попы и гости ели, пили,
И после важно разошлись,
Как будто делом занялись.

(LIII)

Можно найти многочисленные примеры такой манеры воспроизведения действительности и в следующих главах «Евгения Оне-

[1] См. Ю. Иваск, Баратынский. «Новый журнал» (Нью-Йорк), 1958, кн. L, стр. 146.

гина». Но с пятой главы эти приемы существенно изменяются, они преобразуются и формируют новую стилистическую *систему*.

Так в пятой главе «Евгения Онегина» (стр. II и III):

II

Зима!.. Крестьянин торжествуя
На дровнях обновляет путь;
Его лошадка, снег почуя,
Плетется рысью как-нибудь;
Бразды пушистые взрывая,
Летит кибитка удалая;
Ямщик сидит на облучке
В тулупе, в красном кушаке.
Вот бегает дворовый мальчик,
В салазки *жучку* посадив,
Себя в коня преобразив;
Шалун уж заморозил пальчик:
Ему и больно и смешно,
А мать грозит ему в окно...

III

Но, может быть, такого рода
Картины вас не привлекут:
Все это низкая природа;
Изящного немного тут.
Согретый вдохновенья богом,
Другой поэт роскошным слогом
Живописал нам первый снег
И все оттенки зимних нег...

И этот новый стиль изображения противопоставляется «роскошному слогу» кн. П. А. Вяземского, который живописует, «согретый вдохновенья богом».

Новые приемы и принципы художественного воспроизведения низких, обиходных предметов национального быта и их объективного изображения были остро и наглядно продемонстрированы Пушкиным в «Отрывках из путешествия Онегина»:

Другие дни, другие сны;
Смирились вы, моей весны
Высокопарные мечтанья,
И в поэтический бокал
Воды я много подмешал.

*

Иные нужны мне картины:
Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор,
На небе серенькие тучи,
Перед гумном соломы кучи —
Да пруд под сенью ив густых,
Раздолье уток молодых;
Теперь мила мне балалайка
Да пьяный топот трепака

Перед порогом кабака.
Мой идеал теперь — хозяйка,
Мои желания — покой,
Да *щей горшок, да сам большой.*

*

Порой дождливою намедни
Я, завернув на скотный двор...
Тьфу! прозаические бредни,
Фламандской школы пестрый сор!

И тут же Пушкин в описании Одессы — путем иронического противопоставления нового отношения к действительности — старой, субъективно-идеализирующей поэтической манере В. И. Туманского — конкретизирует новые приемы художественного воспроизведения окружающего мира.

Одессу звучными стихами
Наш друг Туманский описал,
Но он пристрастными глазами
В то время на нее взирал.
Приехав он прямым поэтом,
Пошел бродить с своим лорнетом
Один над морем — и потом
Очаровательным пером
Сады одесские прославил.

Итак, в традиции «прямой поэт» «с своим лорнетом», «пристрастные», идеализирующие глаза и поэтическое «очаровательное перо», склонное «прославлять» красоты, односторонне освещаемые, а иногда и вовсе не существующие. Призыв же к жизненной правде, к отсутствию поэтической лжи и к «низкой природе» определял художественные качества и стилистические формы новых приемов изображения природы и общественной жизни.

Все хорошо, но дело в том,
Что степь нагая там кругом;
Кой-где недавний труд заставил
Младые ветви в знойный день
Давать насильственную тень.

*

А где, бишь, мой рассказ несвязный?
В Одессе пыльной, я сказал.
Я б мог сказать: в Одессе грязной —
И тут бы право не солгал.
В году недель пять-шесть Одесса,
По воле бурного Зевеса,
Потоплена, запружена,
В густой грязи погружена.
Все домы на аршин загрязнут,
Лишь на ходулях пешеход
На улице дерзает в брод;
Кареты, люди тонут, вязнут,
И в дрожках вол, рога склоня,
Сменяет хилого коня.

Поворот к «низкой природе», к предметам и характерам повседневного быта — это подготовительный этап к формированию реалистического метода. Естественно, что наиболее сложным и трудным процессом в этом художественном движении являются стилистические изменения, связанные с выработкой новых приемов и форм словесно-художественного воспроизведения характеров, образов персонажей и особенно — «образа автора».

Таким образом, Баратынский сначала двигался в своем поэтическом творчестве в том же направлении, что и Пушкин, но менее стремительно, и с своеобразными индивидуальными отклонениями. Поэтому наряду с общим необходимо выделить и единичное, отдельное, индивидуальное в словесно-художественном стиле Баратынского. Тут выступают резко индивидуальные черты и объяснение этих ярко индивидуальных черт связано с раскрытием своеобразий идейно-художественных основ творчества этого поэта, его субъективного отношения к действительности.

Углублению реалистического метода в творчестве Баратынского, может быть, отчасти мешали элементы субъективного экспрессионизма.

Так, в стиле Баратынского отмечалось оригинальное пристрастие к образованию эпитетов из имен прилагательных — нередко очень привычных, но необычно осложненных отрицанием *не* и получающих новое, индивидуальное значение.

«Вот заглохший Эладий парка (в имении Мара, где он провел детство)

...пророчит мне страну,
Где я наследую *несрочную* весну. (1833)

Это выражение — *несрочная весна* — восхитило Бунина, и он озаглавил им один из своих рассказов (1923). В другом раннем варианте мы читаем: *бессмертная весна;* но это шаблон, который читатель равнодушно пропустил бы «мимо ушей»... У Баратынского вообще очень много таких выражений: отрицательных по форме, но не всегда по смыслу: *необщее выраженье* (у Музы), *незаходимый день* (рай), *неосязаемые власти* (в царстве теней), *нечуждая жизнь* (в пустыне), *нежданный сын* последних сил природы (поэт), творец *непервых сил* (посредственный литератор), благодать *нерусского надзора* (иностранных гувернеров), храни свое *неопасенье*, свою неопытность лелей (стихи, посвященные «монастырке» Смольного института). Эти необычные *не* заостряют его философическую поэзию»[1].

---

[1] Юр. Иваск, Баратынский, «Новый журнал» (Нью-Йорк), 1958, кн. L, стр. 141.

2

Иногда подчеркивается различие трех «подходов» к стилю, или трех его определений — лингвистического, литературоведческого и шире — вообще искусствоведческого. Правда, литературоведческое понимание стиля пока еще не опирается на глубокую, самостоятельную и общепризнанную основу: оно чаще всего колеблется между общим искусствоведческим и лингвистическим. Нередко оно сбивается то на одно, то на другое, чаще же всего механически совмещает черты и признаки обоих, во многих случаях, без разъяснения специфики словесно-художественного искусства. Характерно и то, что образ «языка», являющегося материалом и базой лингвистического и литературоведческого определения и исследования стиля, обычно переносится в сферу всех искусств. Говорят о *музыкальном, танцевальном языке, языке живописи* или *графики, языке архитектуры* и т. п. Например, в статье А. С. Оголевца «О выразительных средствах гармонии в их связи с драматизмом вокальной музыки»[1] встречаются такие выражения: «в истории развития *музыкального языка* существовала известная постепенность в освоении искусством вновь завоевываемых выразительных ладогармонических средств» (стр. 125); «мы сказали о постепенности мелодического и гармонического освоения определенных основных элементов *музыкального языка*» (стр. 126); «это выражение (гармония — «застывшая лава полифонии» по Б. В. Асафьеву) правильно только по отношению к достаточно примитивному уровню развития *гармонического языка*» (стр. 134); «эти средства отнюдь не единственные высоко выраженные элементы *ладогармонического языка*» (стр. 194) и др. под.

Таким образом, на основе метафорического развития значений, свойственных слову *язык*, строится учение о структуре и сущности разных искусств. В области литературно-художественного творчества в связи с этим распространяется смешение употреблений слова *язык* в двух разных смыслах: 1) язык как система народно-словесной коммуникации с характерным для нее звуковым, грамматическим и лексико-семантическим строем и с присущими ей стилистическими модификациями или вариантами и 2) язык того или иного искусства как система художественного выражения и воплощения творческих задач и замыслов посредством материала данного искусства. Так как «первоэлементом» литературы или искусства слова является язык, то здесь особенно легко смешать язык как материал и язык как систему форм, воплощающих или образующих искусство. На этой почве иногда происходит отождествление понятий языка и стиля.

---

[1] «Вопросы музыкознания», т. III, Музгиз, 1960.

Следовательно, многозначность слова *стиль* осложняется и разнообразится многозначностью самого термина *язык*. Многозначности слова *язык* содействует также многообразие функций языка, в настоящее время дифференцируемое с различных и не всегда достаточно определенных и внутренне согласованных точек зрения (например, у К. Бюлера — три: коммуникативная, экспрессивная и призывная или апеллятивная, у Р. Якобсона — вдвое больше: познавательная, коммуникативная, экспрессивно-эмоциональная, побудительная или апеллятивная, «фатическая» или непосредственно контактная и поэтическая) [1]. В таком случае структурные особенности языка в том или ином его функциональном употреблении выступают как характеристики и формы выражения существа той или иной языковой функции. Например, в поэтической речи целесообразно организованные звуки, созвучия и подобозвучия входят в круг, в систему внутренних свойств или качеств этой функции. Однако в разных типах или разновидностях поэтической, художественной речи роль таких созвучий бывает крайне разнообразна.

Вот несколько примеров:

1) Березы от леса до *хат*
бегут, листами *ворочa*,
И чист, как будто слушает *МХАТ*,
московский *говорочек*.

(В. Маяковский)

2) У А. П. Чехова в рассказе «Попрыгунья»:

Ольга Ивановна пришла к своему любовнику, художнику Рябовскому, с нарисованным ею этюдом, в то время как у него была другая женщина. «Рябовский, по-видимому, очень смущенный, как бы удивился ее приходу, протянул к ней обе руки и сказал, натянуто улыбаясь:

— А-а-а-а! Очень рад вас видеть. Что скажете хорошенького?

Глаза у Ольги Ивановны наполнились слезами. Ей было стыдно, горько, и она за миллион не согласилась бы говорить в присутствии посторонней женщины, соперницы, лгуньи, которая стояла теперь за картиной и, вероятно, злорадно хихикала.

— Я принесла вам этюд... — сказала она робко, тонким голоском, и губы ее задрожали, — nature morte.

— А-а-а... этюд?

Художник взял в руки этюд и, рассматривая его, как бы машинально прошел в другую комнату. Ольга Ивановна покорно шла за ним.

— Nature morte... первый сорт, — бормотал он, подбирая рифму, — курорт... черт... порт...» (гл. VII).

Ср. в гл. VIII изображение дум Ольги Ивановны, понявшей, что ее муж умирает:

---

[1] См. напр., Roman Jakobson, Poetyka w świetle językoznawstwa, «Pamiętnik literacki», Warszawa — Wrocław, 1960, rocznik 41, zeszyt 2, str. 440.

«Nature morte, порт... — думала она, опять впадая в забвенье, — спорт... курорт... А как Шрек? Шрек, грек, врек. А где-то теперь мои друзья? Знают ли они, что у нас горе?.. Шрек, грек».

3) В «Записках советского актера» Н. К. Черкасова читаем:

«В пьесе Вл. Соловьева «Великий государь» немало метких, остро отточенных афористических реплик. Но наряду с ними встречаются отдельные неблагозвучные строки вроде следующей фразы, вложенной драматургом в уста Ивана Грозного:

. . . . . . *Опосля*
Посла Баториева мы принять согласны.

Неблагозвучное сочетание слов *«опосля посла»* делает их совершенно невозможными к произношению со сцены и вынуждает актера добиваться изменения текста.

Тот же драматург поручает исполнителю роли Грозного произнести со сцены фразу:

...Людишек *же его,* что мнили тут князьями
Уже себя, — пытать железом и огнем...

Сочетание этих «*же*» и «*уже*» в двух соседствующих строках делает их трудно произносимыми и снова требует вмешательства актера в текст драматурга» [1].

Естественно, что структурные признаки, особые качества языка в его «поэтической функции» могут изучаться и изучаются в объективно-конструктивном, теоретическом плане и без обращения к понятию стиля и стилистики. В таком случае они являются предметом исследования лингвистической поэтики, как общей теории поэтической речи или языка в его поэтической функции. Однако язык художественной литературы не эквивалент и не синоним языка в поэтической функции, так как в сфере литературы широко используются и применяются разные другие функции языка. Кроме того, при изучении сложных процессов развития речевых явлений, в том числе индивидуальных, в области литературы нельзя обойтись без исторического анализа приемов и путей использования, иногда очень субъективного, структурных своеобразий того или иного типа речи или тех или иных форм поэтического выражения в системе словесно-художественного творчества литературной школы, направления, поэтики отдельного писателя. В этих случаях неизбежно выступает, хотя и не всегда в вполне определенных очертаниях, та же категория стиля как более или менее индивидуальная или индивидуально мотивированная система средств художественного выражения и изображения.

В «Воспоминаниях» В. В. Вересаева о приемах творчества Леонида Андреева есть интересное сообщение:

---

[1] Н. К. Черкасов, Записки советского актера, «Искусство», М. 1953, стр. 103—104.

«Андреев мне говорил, что первый замысел, первый смутный облик нового произведения возникает у него нередко в звуковой форме. Например, им замышлена была пьеса «Революция». Содержание ее было ему еще совершенно неясно. Исходной же точкой служил протяжный и ровный звук: «у-у-у-у-у!..» Этим звуком, все нараставшим из темной дали, и должна была начинаться пьеса» [1].

В этой же связи следует обратить внимание на индивидуальные своеобразия в оценке художниками слова явлений чуждого, иногда далекого им стиля с точки зрения своей стилистической системы.

Не лишено интереса такое замечание В. В. Вересаева в его «Воспоминаниях» о синтаксисе солдатской речи в стихотворении Лермонтова «Бородино» и о восприятии этих сложных конструкций индивидуальным детским сознанием мемуариста:

«Знал я наизусть и «Бородино». Одну из строф читал так:

Мы долго молча отступали.
Досадно было, боя ждали.
Ворчали старики:
«Что ж мы? На зимние квартиры?
Не смеют, что ли, командиры
Чужие разорвать мундиры?
О, русские штыки!»

Соображая теперь, думаю, что больше в этом виноват был Лермонтов, а не я. Какая натянутая, вычурная острота. Совершенно немыслимая в устах старых солдат: «Не смеют, что ли, командиры чужие изорвать мундиры о русские штыки?» [2]

И. М. Ивакин в своих еще не напечатанных «Воспоминаниях о Льве Толстом» рассказывает, как А. А. Фет относился к стихам Пушкина и Лермонтова и как оценивал отдельные их стихотворения.

«В стихотворении «Ангел», — продолжал он, — мне не нравятся стихи:

О боге великом он пел, и хвала
Его непритворна была.

Тут все равно бы сказать:

и хвала
Его колбасою была...»

Таким образом, и с этой точки зрения в аспекте теории и истории художественной речи — применительно к истории литературы выступает в качестве центральной проблемы проблема стиля и автора (или объединения авторов как школы).

Если язык в своих структурных качествах и исторических потенциях соотносителен с категорией народа как его творца и

[1] В. В. Вересаев, Сочинения в четырех томах, т. 4, Гослитиздат, 1948, стр. 472.

[2] Там же, стр. 81.

носителя (в интернациональном плане: язык и человечество), то стиль в аспекте художественной литературы нового периода обычно соотнесен с автором как его создателем и выразителем. Ведь если даже говорится о стилях школ и целых литературных направлений, то имеются в виду отвлечения или обобщения, формирующиеся на основе стилистических систем индивидуально-художественного творчества.

«Стиль, — по выражению Г. Зайдлера, — это все то, что делает из языкового произведения вообще произведение языкового (словесного) искусства»[1]. Средства таких художественных метаморфоз различны в разные эпохи и у разных писателей.

Тут сразу же возникают вопросы: всегда ли понятие стиля соотнесено с понятием индивидуального автора? Что такое понятие автора — по отношению к древнейшим периодам развития литературы? Как понимать функции автора в области народно-поэтического творчества? Как согласовать, например, понятия автора и системы жанровых норм классицизма, независимых от индивидуальных своеобразий авторского творчества? Были ли какие-нибудь качественные исторические изменения в понимании личности автора — применительно к общему развитию литературного процесса в разные периоды истории народа и его искусства? Как понимать и оценивать место анонимных или псевдонимных произведений в истории той или иной национальной литературы? И т. д.

Совершенно очевидно, что понятия стиля и соотносительные с ним понятия автора и литературного произведения не являются стабильными для разных эпох истории народной культуры и литературы. Они исторически менялись, наполняясь разным содержанием. Но именно с этой исторической точки зрения они еще совсем не подвергались необходимому исследованию.

Все это очень убедительно свидетельствует о том, что выяснение исторических изменений в структуре таких соотносительных понятий, как понятия стиля и автора, чрезвычайно важно для теории и истории стилей художественной литературы.

3

Проблема социально-исторического содержания и структурно-художественного единства личности автора, а также цельности или целостности литературного произведения и его стиля у нас еще не была предметом ни теоретического, ни конкретно-исторического исследования. Между тем необходимость всестороннего освещения этого вопроса остро чувствовалась историками словесно-художественного творчества, особенно теми, кто

[1] Herbert Seidler, Allgemeine Stilistik, Göttingen, 1953, S. 61.

изучал народную поэзию и своеобразия развития литератур в эпохи донациональной жизни народов.

Характерны рассуждения проф. А. Скафтымова о «цельности» русских былин: «Можно ли говорить о цельности былины, когда она создавалась не одним творцом, не единой волей одного вдохновенного порыва и устремления, когда она, переходя из уст в уста и подвергаясь новым и новым способам восприятия, понимания и перетолкования, беспрерывно находилась в процессе становления и никогда не знала твердой замкнутости и определенности внутренних границ? Можно ли искать единства в этом мире беспрерывных наслоений, случайно прилипших кусков, неизбежных разрывов, потерь, забвений и искажений и других превращений, которые былина неустранимо несла на многовековом пути существования в неустойчивой памяти, среди капризных вереница летучих ассоциаций и других превратностей устной передачи?

Конечно, в былине в этом смысле не может быть того строгого постоянства и согласованности частей, которых мы ожидаем от произведения единолично созданного, законченного и письменно закрепленного» [1].

«По отдельным вариантам иногда окажутся механически и внешне ассоциированные наросты, прихотливые, случайные, единичные изменения, иногда целые провалы после утраты отвалившихся органических кусков когда-то единого и законченного текста. Тем не менее работа над установлением внутренно организующих стержней былины не представляется безнадежной» [2].

Таким образом, здесь выдвигается гипотеза или аксиоматическое положение «о когда-то едином и законченном тексте» народно-поэтического произведения, а затем о множественности и многообразии его изменений в «превратностях устной передачи».

Проф. А. П. Скафтымов, уверенный во внутреннем единстве народно-поэтического произведения, так характеризует пределы и возможности его вариаций и вариантов:

«Без достаточного художественного проникновения и внутренней подлинной пронизанности, конечно, в процессе передачи у певца-передатчика останется только функция памяти, а это не может гарантировать ни сохранения прежнего вдохновляющего единства былины, в котором она была им воспринята от предыдущего сказителя, ни нового гармонического претворения. В этом случае целостность былины находится всецело во власти памяти, и лишь в том случае, если память достаточно точна, былина сохраняет прежнее единство, когда-то сообщенное ей даровитым, более ранним певцом» [3].

---

[1] А. Скафтымов, Статьи о русской литературе, Саратовск. книжное издательство, 1958, стр. 3.

[2] Там же, стр. 4.

[3] Там же.

Несмотря на различия вариантов и изменения словесного текста, былина в своем историческом бытовании, по мнению А. Скафтымова, сохраняет «единообразие своей композиционной структуры» и функциональное тождество или функциональное соотношение и соответствие «мотивов» или «эпизодов».

«...Даже в тех случаях, когда варианты отходят друг от друга в отдельных частностях и вставных, взятых из других былин эпизодах, все же всегда эти новые детали и эпизоды несут одну и ту же художественную функцию, направленную к одному и тому же центральному заданию».

Отмечается также, кроме «единообразия композиционной структуры каждой былины по всем вариантам», «сходство всех былин [соответствующего цикла]... в основном типе их построения и формоустремления» [1].

«Каждая былина при всех изменениях твердо держит какую-то основу сюжета, и если бывают искажения и перестановки, которые делают былину неузнаваемой, то такие случаи всегда резко выделяются из общей массы односюжетных вариантов и представляются среди них исключением. Каждый сюжет сохраняет свой особый костяк с неизменной установкой основной ситуации и главных линий внутреннего движения» [2].

Легко заметить, что проблема единства и изменчивости структуры народно-былинного произведения ставится проф. А. П. Скафтымовым лишь в самом общем, структурно-композиционном плане. Более широкий круг вопросов социально-исторической и историко-стилистической обусловленности и причинной обоснованности изменений в структуре былины того или иного цикла им не освещается и не исследуется. А между тем без разрешения сюда относящихся вопросов сама проблема внутреннего сюжетного единства и стилистической целостности устно-поэтического народного произведения и его автора не может быть исторически уяснена.

Необходимо заметить, что ссылки на своеобразную коллективность образа автора, указания на аналогии между условиями и характером безымянного народно-поэтического творчества и специфическими структурными признаками произведения, например, древнерусской литературы, а также эпохи классицизма в связи с преобладающей анонимностью литературы XVIII века, — нередко встречаются в современных историко-литературных трудах и исследованиях. И все это лишний раз доказывает необходимость, наряду с понятием стиля как исторической категории, в том же историческом плане рассматривать также соотносительные с ним понятия автора и понятие структуры литературного произведения.

---

[1] А. Скафтымов, Статьи о русской литературе, стр. 5.
[2] Там же, стр. 51.

С представлением об авторе литературного произведения неразрывно связан вопрос о методах изучения творчества писателя. В этом отношении очень характерен и поучителен, хотя и далек от методологии нашей, советской, филологической науки, один эпизод зарубежной полемики по вопросу о методах изучения стиля и индивидуального творчества писателя. Эта полемика разгорелась в связи с появлением в печати статьи известного лингвиста и литературоведа, одного из основоположников современного структурализма в языковедении Н. С. Трубецкого «О методах изучения Достоевского»[1], написанной в тридцатые годы как введение к университетскому курсу о Достоевском. В этой статье называются следующие методы изучения творчества автора: 1) биографический, 2) философско-идеологический, 3) фрейдианско-психоаналитический, 4) социологический и 5) формальный, который Н. С. Трубецкой признает единственно научным. По мнению Н. С. Трубецкого, биография есть «задача историка, а не литературоведа». Метод научно-биографического исследования — исторический. «Нет никакой принципиальной разницы, — пишет Трубецкой, — между биографией Достоевского и биографией любого политика, государственного человека, музыканта или полководца. Факт, что он был именно писателем, никакого влияния на применение этого метода не оказывает».

Точно так же идеолого-философский подход к изучению писателя Н. С. Трубецкой целиком относит к истории философии. Само собой разумеется, что литературоведу для анализа творчества писателя, характеров, выведенных им на сцену, развития сюжета, персонажей, для оценки их мировоззрений приходится иметь дело с теми или иными философскими концепциями, привлеченными художником в целях изображения действующих лиц своего произведения. Однако, по мнению Н. С. Трубецкого, «чисто научному, объективному исследованию поддается только форма, никогда не содержание; но через изучение формы можно проникнуть и в содержание, во внутреннюю сущность произведения».

При изучении творчества Достоевского идеологически-философский подход может привести к большим заблуждениям, к отождествлению мировоззрения героев с взглядами самого Достоевского. По мнению Н. С. Трубецкого, «в противоположность Толстому, Достоевский не тенденциозный писатель... У него мировоззрения всех действующих лиц совершенно равноправны»[2]. В силу этого, по словам Н. С. Трубецкого, невозможно «выводить идеологию Достоевского из его произведений». Очевидно, на Н. С. Трубецкого оказала сильное влияние книга М. М. Бахтина «Проблемы творчества Достоевского» (1929),

---

[1] См. «Новый журнал» (Нью-Йорк), кн. XLVIII, 1956.
[2] Там же, стр. 114—115.

в которой доказывается, что характерной особенностью Достоевского как художника является «множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний... полифония полноценных голосов».

Н. С. Трубецкой отрицательно расценивает психоаналитический и социологический подходы к исследованию литературных произведений. По его словам, в сфере литературоведческих изысканий «психоанализ не приносит ни малейшей пользы».

В качестве аргумента против полезности социологического метода в области истории литературы используются факты подмены анализа литературного произведения вульгарно-социологическими рассуждениями по поводу изображаемой в нем действительности или выведенных в нем персонажей. Все это укрепляет в Н. С. Трубецком убеждение, что единственным подлинно научным методом литературоведческих исследований является метод формальный или формально-эстетический, метод анализа литературных форм и приемов литературно-художественной речи.

Таким образом, по Трубецкому, творец замкнут в своем творении. Литературовед познает автора лишь как создателя, выразителя и носителя стиля литературно-художественных форм. Стиль и автор в истории литературы тождественны. В сущности, здесь формализм по контрасту совпадает с романтико-идеалистическими воззрениями на личность художника.

«Материалы для жизни художника одни: его произведения,— писал В. Ф. Одоевский в «Русских ночах». — Будь он музыкант, стихотворец, живописец, — в них вы найдете его дух, его характер, его физиономию, в них даже те происшествия, которые ускользнули от метрического пера историков... Не ищите в его жизни происшествий простолюдина — их не было; нет минут непоэтических в жизни поэта»[1].

Статья Н. С. Трубецкого вызвала возражения. В том же нью-йоркском «Новом журнале» (1957) был напечатан «ответ на статью кн. Н. Трубецкого» — письмо в редакцию Ростислава Плетнева «О методах изучения Достоевского». Здесь прежде всего подвергаются сомнению и даже оспариванию, опровержению аргументации Н. С. Трубецкого против применения биографического, философско-идеологического и социологического методов в области литературоведческих исследований. Допускается, впрочем в очень ограниченном смысле, и использование психоаналитического метода.

Однако в защиту социологического метода Р. Плетнев мог выдвинуть лишь следующие соображения: «Метод социологический, может быть, не стоит применять при изучении того или иного писателя. Возможно, но как же можно тогда считать, что

---

[1] В. Ф. Одоевский, Сочинения, ч. I, СПб. 1844, стр. 217.

литература «явление прежде всего социальное», и отвергать социологические направления? Я согласен, что работы таких марксистов, как Переверзев, мало помогают пониманию Достоевского.

Однако если литература «явление прежде всего социальное», а не индивидуальное, то так легко отмахнуться от социологического метода нельзя, или уже придется тогда по-особенному истолковать понятие социального явления и социологического направления в литературе»[1].

Легко заметить, что Р. Плетнев не связывает проблему социологического осмысления литературных произведений с историзмом, тем более с марксизмом, с вопросами о специфике литературы как своеобразной формы общественного сознания, о зависимости развития литературно-словесного искусства народа от истории общества, истории народа.

Гораздо более обоснованными представляются рассуждения Р. Плетнева о необходимости для литературоведа учитывать при изучении творчества писателя отражения в нем его личного опыта, фактов его биографии. Жизненные впечатления входят и не могут не войти в содержание произведений писателя. Они материал и образец, основа для его «realismo immediato». Приводятся некоторые, правда довольно своеобразно отобранные, факты из истории творчества Достоевского. «Достоевский читает творения св. Тихона Задонского, восхищается ими, пишет о них в «Дневнике писателя». Образ Тихона отражен в образе Тихона из «Исповеди Ставрогина», он по тихоновским творениям дает названия ряду глав в «Братьях Карамазовых» и т. п. Или: писатель едет в «Оптину пустынь», знакомится со старцем Амвросием (Зосима списан с него), беседует с ним, плачет о своих умерших детях... Он умилен, потрясен. Все это находит свое место в его произведениях, в цитатах, в передаче прямых слов старца Амвросия и т. п. Жизнь и чтение, впечатления от них объясняют очень многое в писателе, а чтение и влияние это — факт биографии! Недаром же один ученый назвал Достоевского «гениальным читателем»: ряд его романов — полемический ответ писателя писателям, отклик на жизненные события. Разумеется, можно исследовать соотношение монологов и диалогов вне связи с биографией писателя; можно изучать... функцию церковнославянизмов в стиле Достоевского; можно исследовать и изучать архитектонику, композицию романа и т. п. Но будет ли тогда действительно дано все то, что литературоведение должно дать, изучая писателя?»[2]

Правда, у Н. С. Трубецкого есть некоторое колебание в оценке биографических фактов для творчества писателя.

---

[1] «Новый журнал», 1957, кн. LI, стр. 288.
[2] Там же, стр. 285—286.

Так, он пишет о роли Аполлинарии Сусловой в жизни и литературном творчестве Достоевского: «В противоположность Анне Григорьевне, которая была совершенно «недостоевской» натурой и не оставила ни малейшего следа в творениях мужа, Суслова очень напоминает некоторые женские типы в произведениях писателя... Он ей доверял свои тайные мысли... Она в нем знала и понимала многое, что оставалось скрытым для других». Тут сам Трубецкой невольно уходит от литературной формы, которая, по его словам, «является единственным предметом для изучения литературоведения», в сторону биографического метода.

Р. Плетнев еще более внушительно становится на защиту идеологически-философского подхода к литературным произведениям. «Возможно ли, — спрашивает он, — не изучая идейный ряд, содержание, смысл, идею — замысел произведения, понять литературоведу хотя бы историческое воздействие произведения на остальную литературу, современную ему критику и развитие литературных форм и идей. Мы воспринимаем идейную динамику произведения не только через его литературную форму. Достоевский недаром «носился с идеей», «мучился идеей романа» (напр., идея положительного типа, идея святости и ее носителя и т. д.). Правы были Потебня и Бем, когда отметили, что между содержанием и реализованной в идее темой — замыслом всегда есть известное несоответствие: содержание дает возможность, при восприятии его, по-разному реализовать идею произведения. Идея скрепляет, пронизывая все части произведения. Или (по Б. Энгельгардту) «реальный процесс творчества не может быть целиком объяснен на почве коммуникативного истолкования языковых явлений, но должен быть понят, как процесс эстетического оформления объективирующегося в слове внутреннего и внешнего опыта поэта» или писателя.

Трубецкой говорит о важности художественного замысла, художественного впечатления, но без исследования идеи мировоззрения и мироощущения данного писателя это совершенно невозможно»[1].

Сам Р. Плетнев предлагает твердо помнить еще о двух методах литературоведческого исследования — эстетическом и эволюционном. «Трудность применения эволюционного метода к развитию литературы, — утверждает Р. Плетнев, — двоякая: 1) настоящую литературу творят индивидуальности; мы всегда хотим знать, «почувствовать», что нового внес в литературу тот или иной крупный писатель; а все они — большие индивидуалисты и все, в сути своей, мастера-одиночки при всех и всяческих школах, учениках и эпигонах; 2) затруднение в том, что

---

[1] «Новый журнал», 1957, кн. LI, стр. 287.

история литературы (особенно русская) так молода! Время — показатель ритма колебаний, развития органически сходных форм, история «родов и видов» слишком неполна, краткосрочна и не идет в сравнение с биологическо-зоологическими фактами. Есть, конечно есть, ряд аналогий, но проверенных фактов мало».

Таким образом, для Р. Плетнева автор выступает не только в своем произведении как художник-творец, создатель своего стиля и его представитель, но и как выразитель своего личного жизненного опыта и мировоззрения, как историческая личность, впрочем оторванная от социальных конфликтов, от классовой борьбы, выведенная за пределы общих закономерностей развития народа, общества.

В этой полемике не видно подлинного исторического понимания закономерностей развития художественной литературы и ее стилей. Отсутствует всякое представление о социально-исторической базе литературно-художественного процесса, связанной с общественной борьбой. Нет также ни малейшего намека на необходимость найти место изучаемого автора и его стиля в общем ходе развития литературы, ее тематики, ее форм, ее жанров. Писательская индивидуальность не только вырывается из общего контекста современной ей литературы, из истории литературных школ и направлений, из сферы соотношений словесно-художественного искусства с другими областями национального искусства (изобразительного, музыкального и т. п.), но даже и из общей истории национальной культуры и социально-политической истории народа.

Кроме того, нет никакой определенности в использовании самого понятия личности автора. Ведь историка искусства, в том числе и историка литературных стилей, историка литературно-словесного искусства личность автора интересует совсем не в плоскости истории семейных нравов, быта, индивидуальных физиолого-патологических качеств личности и т. п. [1], но только — в плане истории тех событий, переживаний, изменений в личной жизни автора, которые находятся в связи с развитием национальной культуры, общественной мысли, общественно-идеологической борьбы и ее специфических отражений в атмосфере разных видов искусства, в плане развития творческой деятельности этого автора, стиля его социального поведения, его мировоззрения, характера и содержания его переживаний, его жизненного опыта и т. п.

---

[1] Ср. замечание А. И. Куприна в статье о Кнуте Гамсуне: «Нахожу, что лишнее для читателя путаться в мелочах жизни писателя, ибо это любопытство вредно, мелочно и пошло». М. Куприна-Иорданская, Годы молодости. Воспоминания о А. И. Куприне, «Советский писатель», М. 1960, стр. 68.

Автор как представитель своей эпохи, своего общества, своей социальной среды, включенной в движение социально-политической и культурной жизни народа (а нередко и шире: народов, человечества), является не только звеном, но и движущей силой, действенным фактором в истории творчества культурных ценностей, важных для его нации и даже для всего мира. Вместе с тем историку искусства (в том числе и литературного) важна и история внутренней личной жизни автора, «история сокровенных движений его души, ее жизни»[1]. «Поэтический дар в нем, — писал Дильтей о Гете, — только высшая манифестация творческой силы, которая действовала уже в его жизни»[2].

Следовательно, и в художественном произведении могут и даже должны отражаться следы исторического своеобразия жизни автора, своеобразия его биографии, стиль его поведения, его миропонимание. Проф. Г. О. Винокур писал по этому поводу: «Типические формы авторского поведения откладываются на структуре поэмы как особое наслоение, как бы сообщающее поэме ее «собственное лицо», делающее ее в свою очередь типической и характерной, непохожей на остальное, особенной. Речь идет здесь, таким образом, о том, что обычно называют индивидуальным авторским стилем, индивидуальной манерой автора»[3].

Естественно, что особенно важное значение для литературной биографии автора имеют все факты, признания и сообщения современников, относящиеся к его творчеству, к связи его произведений с личными наблюдениями, переживаниями, отношениями и с общественными событиями и происшествиями. Так, для исторического и структурно-теоретического осмысления стиля А. И. Куприна очень знаменательны такие свидетельства близких к этому писателю лиц, как рассказы М. К. Куприной-Иорданской о его работе над рассказом «Трус»:

«Поведение Александра Ивановича меня удивило. Прежде чем писать, он проделывал целый ряд, на посторонний взгляд, странных телодвижений. Он то вставал и вновь бессильно опускался на стул, то, воздевая руки, трагически потрясал ими, то горестно качал головой, глядя в зеркало. При этом он полушепотом что-то говорил, изредка громко, с различной интонацией произнося отрывочные фразы.

— Нет, не так, слабо, — вдруг обрывал он, переделывая монолог, и вставлял новые, по-иному звучавшие слова.

И мне казалось, что я вижу какую-то пантомиму, содержание которой мне неизвестно. Потом Александр Иванович

---

[1] П. Е. Щеголев, Пушкин, изд. 2-е, стр. 202. См. также Г. О. Винокур, Биография и культура, М. 1927, стр. 27—31.

[2] W. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, 1922, Ausg. 8, S. 201. См. Г. О. Винокур, Биография и культура, стр. 43—44.

[3] Г. О. Винокур, Биография и культура, стр. 81—82.

объяснил мне, что усилием воли и памяти он должен перенести себя в обстановку рассказа, и только вызвав в себе то настроение, какое владело им во время представления мелодрамы, он может писать о ней. Каждое движение, жест, выражение лица актера Цирельмана Куприн несколько раз повторял или изменял, в зависимости от того, насколько удачно он передавал в зеркале мимику Цирельмана.

— Посмотри, Маша, достаточно ли у меня угодливый вид. Обрати внимание, как он хотя и сидит против Файбиша, но, слушая его, почтительно привстает и время от времени беспокойно двигает ногами под столом»[1].

Так же изображается работа А. И. Куприна над рассказом «На покое».

«— Рассказ весь сложился у меня в голове, — говорил Куприн.— Я сам был провинциальным актером, и этот быт мне хорошо знаком.

И все-таки он теми же внешними приемами, к которым прибегал, когда писал «Труса», проверял и в этом рассказе правильность своих жестов, а также повторным чтением монологов — точность и звучание слов.

— Главная трудность — это работа над словом и то досадное чувство, которое мешает мне писать, когда я вижу, что мне не хватает необходимого, *точного* слова»[2].

Тут само собою возникает вопрос: всегда ли столь наглядно и рельефно обнаруживается органическая связь между автором и его произведением? Ведь главные наблюдения и размышления по этому вопросу относятся к литературе нового периода, когда резко выступает личность, творческая индивидуальность как в сфере общественного развития и национальной культуры, так и в области истории искусств. Какова же была связь между автором и его произведением в древнюю, донациональную эпоху?

Таким образом, проблема автора в истории литературного искусства выступает и в более широком, хотя и специфическом плане — в плане развития индивидуальных стилистических форм выражения автора в его произведениях. Этот вопрос, правда, в несколько ином аспекте, едва ли не впервые был поставлен проф. И. С. Некрасовым в шестидесятых годах XIX века.

Известна статья проф. И. С. Некрасова «Древнерусский литератор»[3]. Основные ее положения вытекают из общих взглядов ее автора на процессы зарождения и развития древне-

---

[1] М. Куприна-Иорданская, Годы молодости. Воспоминания о А. И. Куприне, «Советский писатель», М. 1960, стр. 91.

[2] Там же, стр. 93.

[3] «Беседы в Обществе любителей российской словесности при Импер. моск. университете», М. 1867, вып. 1, стр. 39—50.

русской литературы (см. его диссертацию «Зарождение русской национальной литературы в северо-восточной Руси»).

По мнению И. С. Некрасова, по отношению к Киевской южной Руси еще нельзя говорить о «типе русского литератора». Следовательно, тщетно было бы искать в литературе этой эпохи проблесков индивидуального авторского стиля. «На первый взгляд представляется, что в раннее время на юге России начинается литературная деятельность, появляется личность писателя». Однако «небольшому запросу» на литературное искусство здесь сначала «вполне могло отвечать появление нескольких иностранцев из греков и болгар». Восточно-славянских писателей, «усвоивших себе от греков мастерство изложения, картинность и символизм, как Иларион, Кирилл Туровский и Нестор, — немного. Можно даже сказать, что они составляют исключительное явление, из которого не выработалось типа русского литератора» (стр. 39—40), «типической личности общества», которая бы «продолжала прогрессивно развиваться». Следовательно, по мнению И. С. Некрасова, в древнерусской литературе до XV—XVI веков проблемы индивидуального стиля автора не существовало. «Зарождается тип национального, русского литератора в средней и северной России. Тут появляется он в большом количестве представителей, не в немногих, почти исключительных личностях, как на юге» (стр. 40). Однако «монастырь, как место, в котором должен был выработаться первоначальный тип нашего писателя, возник без вызова самого народонаселения, без большой поддержки со стороны его» (стр. 41). Таким образом, И. С. Некрасов предполагает, что писатель, автор как социальная личность первоначально складывается у нас не на почве народной, а на почве средневековой религиозно-церковной культуры. «Но как ни медленно вырабатывался писатель в массе этих монастырей, тем не менее он ложился прочной основой для всего будущего литературного развития Руси. Пусть это будет не высокий по своему развитию, но зато прочный зародыш для будущего, зародыш, который масса народонаселения вынесла на своих плечах, вскормила своими крохами и приношениями» (стр. 41).

Идеалом древнерусского писателя, по мнению И. С. Некрасова, сначала «было риторическое изложение, уменье со-чинить, складно изложить, владеть пером, сложить из готового материала целое, расположить в порядке, не затрудняться в образах» (стр. 44). Следовательно, и тут еще трудно говорить об индивидуальном стиле писателя. «Главная задача его литературной деятельности состоит в уменье воспользоваться готовым материалом, связать и изложить его, помирив иногда явное противоречие, «во едину пленицу собрав», «во едино совокупив» (стр. 44). Средневековый литератор «редко говорит о

своем имени, а иногда скрывает его под цифрами, как, напр., автор жития Макария Калязинского, Константина Манукского, Александра Невского» (стр. 45). Образ писателя-профессионала этого века обозначился, по мнению проф. И. С. Некрасова, в лице Пахомия Серба. «Как специалист, он берет заказы написать то и другое. Он путешествует в монастыри, сам расспрашивает, отыскивает старые записки, если такие имелись... Он уже не отказывается от платы за свой литературный труд. Ему платили серебром, золотом, кунами и соболями. Мало того, он даже не прочь продать подороже свой труд и из Новгорода перейти в Москву. Но как бы то ни было, Пахомий Серб владел мастерством изложения, уменьем красно, витиевато писать, так что его обыкновенно называли «книжным слаганием искусный», хотя и ставят ему в вину то, что у него слишком много реторических фраз» (стр. 45).

Но ведь самые эти риторические фразы «явились как признак развития, признак нового прогрессивного движения» (стр. 46). В XVII веке «наш писатель, — пишет И. С. Некрасов, — начинает выходить из чисто аскетического взгляда на жизнь, из чисто аскетических убеждений» (стр. 49).

Характерно утверждение И. С. Некрасова, что «у древнерусского писателя не могло быть иронии, хотя самая жизнь, самое общество давали ему материал, который сам по себе заключал иронию» (стр. 49). Далее рассказывается эпизод из жития Адриана Пошехонского, изображающий столкновение крестьян со святым из-за земли и из-за спрятанного им «корчажца», в котором у него было 40 рублей. «Когда Адриан говорил им, что он копил эти деньги для построения церкви, то крестьяне ему ответили: «Мы тебе созиждем церковь сию». На это Адриан сказал: «Горька ми есть ваша церковь и тощно созидание ваше». Когда же Адриан изъявил крестьянам желание на то, что он готов уступить им назад всю землю их, уйти с этого места, никогда не возвращаться и поселиться в другом монастыре, чтобы там спасаться, тогда крестьяне ответили ему: «Мы тебе воздадим шлем спасения и пошлем тебя к царю небесному», после чего они его убили» (стр. 50).

Хотя при расширившемся знании процессов и путей развития древнерусской литературы, в свете достижений современного советского литературоведения, опирающегося на марксистскую теорию исторического развития разных форм общественного сознания, разных общественных явлений, все эти обобщения проф. И. С. Некрасова нельзя не признать устарелыми, но самая постановка вопроса о том, как формировался и развивался тип «древнерусского литератора», для того времени была смелой и интересной.

В настоящее время накоплен материал для иной постановки и иного решения проблемы автора соотносительно с понятиями стиля и структуры литературного произведения.

4

Проблема автора в истории литературы не может быть обособлена от вопроса об анонимности и псевдонимности литературных произведений как исторического явления. Качественные и количественные основы, мотивы и показатели анонимности словесно-художественного творчества исторически изменчивы. Анонимность в истории литературы (если оставить в стороне субъективные мотивы сокрытия имени, особенно характерные для литератур нового времени) в значительной степени связана с историческими изменениями в понимании границ и функций литературного произведения, его композиционного единства, его творческой неповторимости, его стиля, его индивидуально-авторского своеобразия, его авторской собственности. В сущности, понятие индивидуально-художественного стиля с тем содержанием, которое вкладывается в него в современную эпоху и, во всяком случае, в литературе нового времени, начинает складываться в древнерусской литературе XVII века, но всесторонне и отчетливо определяется в истории русской литературы лишь в самую последнюю четверть XVIII века. Творчество Державина, Радищева и Карамзина сыграло в его прояснении очень важную роль. Тогда же новыми индивидуально-творческими признаками осложняется понятие автора, литературной художественной личности.

Проблема авторства наполняется разным содержанием — применительно к художественной практике разных эпох. Определение существа этой проблемы в истории древнерусской литературы, в истории становления национальной русской литературы XVII—XVIII веков невозможно без изучения закономерностей развития литературных стилей в разные периоды истории народа.

Понятие авторства в древнерусской литературе противоречиво и неясно. Во всяком случае, оно существенно отличается от современного. Границы между писателем — создателем литературного произведения, компилятором-составителем, «сводчиком», редактором, а иногда и переписчиком, в древнерусской литературе нередко являются очень зыбкими. Этой неразграниченности понятий и функций способствует своеобразие структурных признаков и композиционных свойств того литературного объекта, который рассматривается нами как произведение древнерусской литературы. Так, летопись представляет собою свод предшествующего летописного материала[1]. Многие

---

[1] См. А. А. Шахматов, Обозрение летописных сводов XIV—XV вв., изд. АН СССР, М. — Л. 1938. Здесь уже в самом начале читаем: «Этот сложный характер Лаврентьевской летописи свидетельствует, что она представляет собою компиляцию нескольких источников, нескольких летописных сводов» (стр. 9). Само собой разумеется, что эти компиляции носили не

древнерусские литературные произведения являются многослойными компиляциями или комбинациями, составленными из предшествующих произведений.

О хрониках и хронографах древнерусской литературы акад. А. С. Орлов писал: «Эти переводные хроники и хронографы то существовали у славян или на Руси в отдельности, то соединялись несовпадающими частями между собою, с придачею других еще исторических произведений, восполняющих недостаток тех или иных фактов или подробностей повествования. Отсюда получались сложные компиляции, компилятивные хронографы. В состав таких древних компилятивных хронографов, носивших разные имена (напр., «Хронограф по великому изложению», «Еллинский и Римский летописец»), вошли в неодинаковых комбинациях переведенные в X—XII вв. по-славянски или по-славянорусски: хроники Георгия Амартола и Иоанна Малалы, «История Иудейской войны» Иосифа Флавия и «Александрия», т. е. повесть об Александре Македонском» [1].

В процессе своего бытования памятники древней русской литературы бесконечное количество раз переписывались, переделывались, сокращались или дополнялись вставками, осложнялись заимствованиями, вступали в состав компиляций, перерабатывались стилистически и идейно. Некоторые из памятников почти забывались, потом снова, после значительных перерывов, вызывали к себе читательский интерес, перерабатывались и получали особенно широкое распространение именно в этих переделках, а отнюдь не в «авторском» тексте.

«Вся эта жизнь памятника, — пишет Д. С. Лихачев, — не может не интересовать литературоведа-медиевиста, поскольку она отражает историю идеологии, литературных вкусов, характеризует восприятие памятника читателями, а иногда как бы в миниатюре рисует историко-литературный процесс за несколько столетий. Текстологу-медиевисту приходится иметь дело с десятками, а иногда и сотнями рукописей изучаемого произведения, учитывать возможность существования в прошлом исчезнувших впоследствии отдельных списков памятника, а очень часто и целых его редакций. Ясно, что текстолог-медиевист стоит лицом к лицу с совсем иными задачами, чем текстолог, занимающийся литературой нового времени» [2].

Д. С. Лихачев так характеризует жизнь и структуру текста древнерусского литературного произведения:

случайный характер; они были подчинены той или иной идее, порожденной политическими или культурно-общественными причинами и историческими условиями (ср. там же, стр. 19). Ср. Шахматовские таблицы, изображающие отношение между сводами, на стр. 55, 141, 160 и др.

[1] Акад. А. С. Орлов, Переводные повести феодальной Руси и Московского государства XII—XVII веков, изд. АН СССР, Л. 1934, стр. 5.

[2] Д. С. Лихачев, Некоторые новые принципы в методике текстологических исследований древнерусских литературных памятников. «Известия Акад. наук СССР, Отд. лит. и языка», 1955, т. XIV, вып. 5, стр. 404.

«...В древней Руси каждый памятник жил очень долгое время, иногда многими столетиями и, живя так, постоянно менялся — менялся в зависимости от развития историко-литературного процесса и в зависимости от той социальной среды, в которую он попадал. Судьба летописания, где старые тексты включались в новые своды, дополнялись, сокращались, менялись идейно и стилистически, — типична. Любая повесть, житие, слово, «хождение» постоянно изменялись. Средневековье не знало авторского права и очень мало считалось с авторским текстом. Произведения литературы древней Руси жили почти так же, как живут произведения устной народной словесности, — постоянно изменяясь в процессе «коллективного творчества»[1]. В этом качественное отличие структуры литературного произведения национальной эпохи (с конца XVII в.) от древнерусского литературного произведения.

В древнерусской литературе внутренняя целостность и замкнутое единство литературного произведения, по большей части, по крайней мере применительно ко многим жанрам, не восстановимы. Дошедшее в многочисленных списках и редакциях сочинение имеет расплывчатые границы и структурные очертания, изменчивые стилевые признаки и соответственно изменяющееся содержание. История текста того или иного древнерусского сочинения ничего общего не имеет с творческой историей произведения литературы нового времени. Можно сказать, что древнерусское литературное произведение представляет собою динамический, идейно и стилистически изменяющийся текст, отделяющийся от писателя или «списателя» и в историческом движении не связанный ни с его волей, ни с его творчеством.

И. Н. Жданов в своей «Речи перед диспутом на степень доктора русской словесности» уподоблял «систему» русского эпоса с его разнообразными притоками течению Волги. «Как бы ни были значительны эти притоки, как бы ни были велики заимствования и примеси в эпосе, они не лишают эпоса ни единства, ни национального значения»[2]. Этот образ Волги, вбирающей в себя множество притоков и расширяющейся в своей водной массе, может быть применен и к характеристике древнерусского литературного произведения, его границ, его изменяющегося состава и его относительного единства, иногда скрепленного условным именем автора. «В самом деле, — писал акад. И. Н. Жданов, — если определить ту массу воды, которую несет Волга в нижнем своем течении, перед впадением в Каспий, то в этой воде, конечно, лишь очень малая, ничтожная доля будет принадлежать той скромной реке, которая, под именем Волги, течет около Твери и Углича. И, однако, несмотря на

[1] Д. С. Лихачев, Итоги и перспективы изучения древнерусской литературы в свете задач построения истории литературы, «Известия ОЛЯ», 1954, т. XIII, вып. 5, стр. 426.

[2] И. Н. Жданов, Сочинения, т. I, СПб., 1904, стр. 810, 811.

то, что вода притоков значительно превосходит по объему воду реки-матери, права этой матери остаются неприкосновенными. Мы называем Волгу Волгой на всем ее течении, мы признаем ее единой, несмотря на обилие и силу притоков...»

Д. С. Лихачев пишет об этом так: «Письменное творчество средневековья сохраняет еще элементы коллективности, столь характерной в чистом виде для устного творчества. Кто, в самом деле, был автором текста «Повести временных лет»? Нестор? Но значительнейшая часть «Повести» взята им у его предшественников. Число таких примеров очень велико» [1].

Древнерусский памятник живет сложной жизнью, находясь под влиянием традиции, и сам влияет на другие произведения и испытывает их влияния в своей последующей судьбе, включая в себя заимствования из других памятников. На сцене его литературной истории действуют разнообразные соавторы, переписчики, редакторы, переделыватели. Огромное большинство древнерусских литературных произведений дошло до нас не в самостоятельном виде, а в составе сводов — сложных, а иногда очень обширных компиляций, которыми увлекались средневековые книжники.

По словам Д. С. Лихачева, древнерусский писец редко переписывал какое-либо небольшое древнерусское произведение отдельно. Была распространена традиция переписывать произведения группами (цикл житий — иногда какой-нибудь одной местности, цикл паломничеств, апокрифов и т. д.).

«Определенная подборка материала сказывается на переписываемых произведениях. Писец опускает иногда то, что его не интересует, или то, что противоречит полученному им заданию, приписывает от себя нравоучение, или опускает его, если он создает сборник просто занимательных повествований и т. д. Иными словами, подбирая материал для сборника, писец становился и его редактором, а иногда своеобразным соавтором». Необходимо, «изучая историю текста того или иного произведения, не упускать из виду его литературного окружения, в котором оно до нас дошло.

Переписчик, переписывая целую группу памятников, изменяет в каком-нибудь определенном направлении все памятники этой группы, вносит и в переписываемые им памятники однородные изменения. Даже ошибки он делает одинаковые. Отсюда ясно, что изучение всего постоянного сопровождения памятника («конвоя») позволяет многое понять в его литературной судьбе» [2].

---

[1] Д. С. Лихачев, Некоторые новые принципы в методике текстологических исследований древнерусских литературных памятников. «Изв. Акад. наук СССР, Отд. лит. и яз.», 1955, т. XIV, вып. 5, стр. 413.

[2] Д. С. Лихачев, Древнерусское рукописное наследие и некоторые принципы его изучения, «Slavia», ročn. XXVII, seš. 4, 1958, s. 591.

Так, «дипломатические послания Ивана Грозного» рассматривались писцами как занимательное литературное чтение и переписывались в составе других таких же посланий. Создавались даже подложные дипломатические послания Грозного, которые включались в такие же сборники. Это был своеобразный ответ на читательский интерес к подобного рода литературе. И это обстоятельство бросает новый свет на литературную судьбу посланий Грозного, на те изменения, которые в них происходили. Не учитывать того, что послания Грозного использовались в сборниках для чтения, невозможно.

Таким образом, в древнерусской литературе, где в подавляющем большинстве случаев перед нами выступает коллективный автор, динамика текста гораздо сложнее, чем в творчестве личном. «Почти каждая древнерусская рукопись, — писал Д. С. Лихачев, — являет собой в той или иной степени одновременно и законченный и переходный этап развития памятника. Каждый список древнерусского произведения предназначался для читателя (в этом отношении он был законченным этапом движения текста; черновиков до нас почти не дошло), но вместе с тем он мог служить основой для новой его переделки и переписки (в этом смысле он представляет собой переходный этап движения текста, своего рода «черновик»)»[1].

Сближение, а иногда и совпадение представлений об авторе, редакторе, компиляторе — «сводчике» и т. п. характерно не только для летописания и хронографии, но и для других древнерусских сочинений, особенно исторического характера.

Исследователь древнерусской литературы не может отделить вопрос об авторстве от целой серии вопросов, связанных с композицией произведения, с историей его создания, с определением исторических условий и времени создания или присоединения его частей, с изучением судьбы и сохранности его текста и т. д.

Таким образом, понятие автора оказывается неопределенным, недифференцированным и даже внутренне противоречивым по отношению к большей (или, во всяком случае, очень значительной) части древнерусских литературных произведений.

Проблема «авторства» в древнерусской литературе имеет, по сравнению с новой русской литературой, совсем иной смысл, иное содержание и иную направленность. История или динамика текста древнерусского литературного произведения в основном независима от автора. Отсутствие в средневековье современных нам представлений о литературной собственности и коллективность творчества сказывались, между прочим, в постоянном стремлении улучшать одно произведение за счет другого.

---

[1] Д. С. Лихачев, Древнерусское рукописное наследие и некоторые принципы его изучения, «Slavia», ročn. XXVII, seš. 4, 1958, s. 591.

Проблема авторского текста и его правильной реконструкции, выдвигавшаяся в славяно-русской филологии с начала XIX века, применительно к памятникам древнерусской литературы, обязана своим возникновением и содержанием модернизации древнерусского историко-литературного процесса, переносу на него понятий и категорий словесного искусства нового времени. Результаты текстологической работы над рукописями долгое время сводились к «добыванию» текста памятника, наиболее близкого к авторскому оригиналу (или «архетипу») [1].

Проблема авторства тесно связана с вопросами подлинности, авторской канонизации литературного текста. Между тем в древнерусской литературе чаще всего этот текст приходится так или иначе реконструировать или издавать в разных редакциях. «Значительная часть повествовательных источников древней Руси дошла до нас не в подлинниках, а в позднейших списках, составители которых привносили от себя в тексты те или иные исправления, а подчас и просто искажения. Позднейшие напластования мешают правильному пониманию первоначальных авторских текстов памятника» [2]. Таким образом, древнерусские литературные тексты редко ведут или возводятся непосредственно к автору (даже если он известен). Обычно на них лежит печать многослойного и многообразного коллективного творчества. «Выяснение позднейших наслоений должно явиться результатом углубленной работы над всей рукописной традицией того или иного памятника прошлого и, прежде всего, над изучением истории его текста» [3]. Техника восстановления литературного текста в целом, в отдельных его редакциях или даже списках — предмет тщательных исследований исторической и филологической науки. Решительный переворот в этой области филологии по отношению к истории древнерусской литературы произведен академиком А. А. Шахматовым (см., например, его исследования, относящиеся к реконструкции летописных текстов; см. реконструкцию Троицкой летописи проф. М. Д. Приселковым и др. под.) [4].

Можно ли утверждать по отношению к древнерусской литературе до XVII века, что здесь четко и определительно выделено хотя бы несколько ярких индивидуальных стилей и что эти стили точно и всесторонне описаны как своеобразные системы словесно-художественного выражения? Нет. Напротив,

---

[1] См. С. А. Бугославский, Несколько замечаний к теории и практике критики текста, Чернигов, 1913, стр. 1.

[2] А. А. Зимин, О приемах научной реконструкции исторических источников X—XVII вв., «Исторический архив», 1956, № 6, стр. 133.

[3] Там же. См. также Д. С. Лихачев, Некоторые новые принципы в методике текстологических исследований древнерусских литературных памятников, «Изв. АН СССР, Отд. лит. и яз.», 1955, т. XIV, вып. 5, стр. 413—414.

[4] А. А. Шахматов, Разыскания о древнейших русских рукописных сводах, СПб. 1908. Его же, Повесть временных лет, т. I, Пг. 1916. М. Д. Приселков, Троицкая летопись. Реконструкция текста, М.—Л. 1950.

историки древнерусской литературы обычно заявляют о слабом проявлении индивидуальных особенностей «в пределах до XVII в.». Объясняется это, с одной стороны, тем, что в древней литературе вообще тускло просвечивает авторское начало, а с другой стороны — тем, что авторский текст древнерусского литературного произведения сохранился до нас лишь в единичных случаях (во всяком случае, до XVI—XVII вв.). Иногда к этим соображениям присоединяется ссылка на то, что в древнерусском литературном творчестве господствуют нормы жанровых и этикетно-тематических стилей.

Между тем лишь проблема индивидуального стиля неотделима от анализа и структурного воссоздания творческой личности автора. В истории же древнерусской литературы категория индивидуального стиля не выступает как фактор литературной дифференциации и оценки произведений словесного творчества почти до самого конца XVII века. Любопытно, что в труде Н. К. Пиксанова «Старорусская повесть» (1923) вопрос об авторе не ставится по отношению ни к какой повести до начала XVIII века. Здесь выдвигается лишь задача определения типологии повестей: «Повесть о Карпе Сутулове и ее литературный тип», «Литературный тип «Гистории о Ярополе Цесаревиче и Ярополе Рярополовиче»; ср. также: «История о Российском матросе Василии Кориотском в сопоставлении с Гисторией о шляхтиче Долторне» или «Повесть о королевиче Валтасаре среди русских новелл, былин и сказок».

Исключение одно — «Слово о полку Игореве». Для него названа тема в явно модернизованной формулировке: «Образ Бояна в художественном сознании автора «Слова о полку Игореве».

В связи с этой темой находится и проблема изучения киевской литературной школы XII—XIII веков.

Относительное единство общественного представления о том или ином авторе, о характере его творчества, в отдельных случаях даже об общих свойствах его стилистики, исторически сохраняется. Однако и содержание и контуры, а также литературные границы такого понимания в истории древнерусской литературы были очень широкими и расплывчатыми.

Вопрос о количестве и качестве анонимных и псевдонимных произведений в древнерусской литературе, о развитой анонимности как специфической черте древней русской словесности был впервые тщательно и обстоятельно разработан еще акад. М. И. Сухомлиновым. В статье «О псевдонимах в древней русской словесности»[1] он писал о том, что точное определение

---

[1] Первоначально напечатана в «Известиях Второго Отд. Имп. Академии наук», т. IV, 1855. См. также «Исследования по древней русской литературе» акад. М. И. Сухомлинова. «Сборник Отд. русского языка и словесности Имп. Академии наук», т. LXXXV, № 1, СПб. 1908, стр. 441—493. Ссылки, цитаты и их пагинация — по этому изданию.

авторов составляет камень преткновения в исследованиях рукописных произведений нашей древней словесности. «Большею частию имена писателей исчезли вместе с ними, а иногда не были известны и при жизни их. Этого обстоятельства нельзя назвать простою случайностью: в нем открывается черта древнерусской образованности. В постоянном удерживании своего имени в неизвестности видно убеждение, своего рода начало, ставившее мысль, раскрытую в произведении, несравненно выше личности автора. По крайней мере такое пожертвование авторским самолюбием было бы неслыханным явлением в обществе, руководимом другими началами. Свидетельство Цицерона служит нам порукою в этом касательно древнего мира (см. Oratio pro A. Licinio Archio, poëta. XI)» (442—443).

В силу своеобразной истории текста и структуры древнерусских литературных произведений авторские (а также в нашем понимании и редакторские) функции частично выполнялись переписчиками. М. И. Сухомлинов отмечает также стремление переписчиков не афишировать своего имени, своего индивидуального труда. «Не только авторы, но и самые переписчики, — утверждает он, — не считали нужным называть себя по имени. Редко случалось, чтобы писавший решался открыть имя свое читателям, и в таком случае различными эпитетами и описательными выражениями он как бы желал загладить нарушение авторской скромности» (443).

«Отсутствие авторских имен в древнерусских произведениях повело к тому, что позднейшие их собиратели принуждены были догадываться об авторах и иногда определять их наудачу. При определении часто руководствовались преданием, идущим с давних времен и упрочившим за известными лицами преимущественное право на авторство» (443—444). На этой почве развивается тенденция — приписывать литературные произведения творчеству таких деятелей мировой христианской литературы, как, например, Златоуст. В византийской литературе «авторское самолюбие, перебирая различные пути к известности, останавливалось на имени Златоуста, как на самом надежном ручательстве в успехе произведения. Поэтому в разное время многие из пишущих греков выставляли имя своего достопамятного соотечественника на собственных сочинениях, далеко несовершенных. Кроме того, спекулянты — продавцы рукописей, чтобы заманить покупателей, надписывали имя Златоуста на различных книгах, обязанных не ему своим происхождением» (445). У нас приписывание сочинений Златоусту больше всего преследовало цели агитационно-пропагандистские и идеологические (сборники под названием: «Златоструй» и «Златоуст»). «Иногда в сборниках, носящих имя Златоуста, так много вещей, не принадлежащих этому писателю, что самое название представляется вполне метафорическим, вроде названия:

Митридат, которое придается филологическим сочинениям, обнимающим многие языки, от имени Понтийского царя Митрита, знавшего, как говорит предание, двадцать два языка» (446).

Множество проповеднических слов и религиозно-дидактических сочинений (например, «Слов о женах»), очевидно принадлежащих русским авторам, связывается в древнерусской литературе с именем Златоуста. «Другие псевдонимы являлись иногда вследствие того, что произведение безыменное, помещенное рядом с произведением известного автора, приписывалось тому же автору» (466). «Вообще в древней словесности русской наиболее употребительными были три рода псевдонимов. Оригинальные русские сочинения или получали собирательное название поучений св. отцов, «от святых книг» и т. п.; или, что всего чаще, они приписывались Златоусту; или же на них выставлялось имя другого отца церкви: Василия Великого, Григория Богослова, Кирилла Философа и т. д.» (466).

Например, «имя Кирилла принадлежало к числу громких литературных имен как в греческом христианском мире, так и в русском. Прозвище *Философ* в древних рукописях придается обыкновенно, хотя и не исключительно, св. Кириллу, просветителю славян (827—869)» (470). Кроме того, пользовались широкой известностью и греческие и восточнославянские церковные деятели и писатели с этим именем (например, Кирилл, епископ Иерусалимский, Кирилл, архиепископ Александрийский, у нас Кирилл Туровский, Кирилл, митрополит Киевский, и др.).

Акад. М. И. Сухомлинов говорит больше всего об анонимности и псевдонимности произведений древнерусской религиозно-учительской литературы. Согласно его утверждению, «религиозным настроением объясняется присутствие священных для христианского мира имен на сочинениях русских авторов», так как «в древний период нашей жизни и словесности религиозное начало преобладало во всех отраслях умственной деятельности, в общественных отношениях, в домашнем быте» (485).

Проблема широко распространенной анонимности и псевдонимности в древнерусской словесности акад. М. И. Сухомлиновым ставится в связь с своеобразиями самого понимания литературного произведения и его структуры в эпоху средневековья. «В древний период списывание и авторство часто совмещались одно с другим... Пиша произведение под сильным влиянием известного образца, иногда только распространяя его, автор вписал в древний памятник черты новые, находящиеся в связи с современной автору действительностью. Изменяя внешний вид памятника, авторы часто удерживали его первобытную основу» (489—490). В этом отношении, по мысли Сухомлинова, судьбы

древнерусской письменной словесности представляют черты сходства с судьбами словесности устной.

«Множество фактов свидетельствует, в какой степени писатели последующие пользовались трудами своих предшественников. Такие заимствования были обычны преимущественно в отношении к авторам, наиболее ценимым, и однажды составленное понятие о значении автора переходило из века в век... Чем для устной словесности были народные певцы, тем книжники — для словесности письменной. И те и другие не только передавали произведения времен древнейших, но и вносили собственные дополнения, более или менее связанные с древнею основою» (491).

Акад. И. Н. Жданов так характеризовал древнерусские представления об Иоанне Златоусте:

«...Работа книжных людей, знакомивших наших предков с Златоустом, не ограничивалась лишь извлечением и переписыванием отрывков; отрывки нередко переделывались и дополнялись с целию придать изложению большую ясность и вразумительность. Бывало при этом, что под именем Златоуста распространялись и такие поучения, которые не имели никакой связи с произведениями константинопольского архиепископа. Если бы соединить в одном сборнике все «слова» и «поучения», подписываемые в наших рукописях именем Златоуста, то перед нами появился бы писатель, имеющий лишь некоторое сходство с знаменитым греческим Хризостомом IV века» [1].

В связи с разысканиями акад. М. И. Сухомлинова, представляет большой интерес исследование Е. В. Петухова «К вопросу о Кириллах — авторах в древней русской литературе» [2].

Е. В. Петухов прежде всего соглашается с выводом акад. Сухомлинова о трех видах псевдонимов в древнерусской литературе: «Оригинальные русские сочинения или получали собирательное название поучений св. отцов, «от святых книг» и т. п., или, что всего чаще, они приписывались Златоусту; или же на них выставлялось имя другого отца церкви: Василия Великого, Григория Богослова, Кирилла Философа и т. д.».

Из числа псевдонимов третьего типа «всего более встречается в рукописях обозначение именем Кирилла, с прибавлением не только «Философа», но и «блаженного», «святого», «мниха», «недостойного мниха», «преподобного отца» и проч.» [3].

Частое употребление имени «Кирилла-автора» в древнерусской литературе обусловливалось, с одной стороны, наличием знаменитых византийских церковных писателей с тем же име-

---

[1] И. Н. Жданов, Сочинения, СПб. 1907, изд. Отд. русск. яз. и слов. Имп. Акад. наук, т. II, стр. 413.

[2] Сб. Отд. русск. яз. и слов. Имп. Акад. наук, т. XLII, № 3, СПб. 1887.

[3] Там же.

нем (Кирилла Иерусалимского и Кирилла Александрийского), труды которых в древней Руси издавна пользовались большим уважением и распространением, а с другой стороны — известностью нескольких деятелей самой русской письменности, кроме великого имени общего всем славянам просветителя Кирилла, — знаменитого Кирилла Туровского, двух Кириллов — митрополитов Киевских и епископа Ростовского Кирилла. Особенной популярностью в древнерусской литературе пользовалось имя Кирилла Философа... «Не может быть сомнения, что в уме древнерусского книжника имя это отожествлялось с именем славянского первоучителя Кирилла, великие заслуги которого делу славянского просвещения делают совершенно понятным общее желание приписывать ему краткие нравственные изречения» [1].

В статье акад. Н. К. Никольского «К вопросу о сочинениях, приписываемых Кириллу Философу» [2] делается попытка выделить среди древнерусских сочинений, связанных с именем Кирилла Философа, те, в которых возможно увидеть отражение литературной деятельности Константина — Кирилла, учителя славян.

«Однако, — признает Н. К. Никольский, — не менее несомненно, что статьи и отрывки, надписывавшиеся именем Кирилла Философа, нередко даже в очень поздних рукописях только повторяли более раннее предание, начало которого могло восходить к тому времени, когда деятельность Константина — Кирилла не имела на Руси широкой литературной огласки и когда прозвище «Кирилл-Философ» могло соединяться с наименованием какого-либо другого писателя, нам неизвестного. Просмотр Месяцесловов, Прологов, Миней и т. п. памятников обнаруживает, что в истории славянства и Руси были периоды, когда воспоминания о племенном родстве ее со славянами ослабевали и исторические заслуги Константина — Кирилла предавались забвению» [3].

В силу этого в древнерусской литературе очень часто отсутствует или почти отсутствует биография писателя. Достаточно сослаться на до сих пор еще не разрешенный вопрос об авторстве Феодосия или Феодосиев в русской письменности XI—XII веков [4].

---

[1] Сб. Отд. русск. яз. и слов. Имп. Акад. наук, т. XLII, № 3, СПб. 1887.

[2] «Известия по русскому языку и словесности АН СССР», 1928, т. I, кн. 2, стр. 399—457.

[3] Там же, стр. 400. Ср. А. Н. Петров, Кирилл и Мефодий, Жития св. апостолов и Похвальные слова им в употреблении др. русск. церкви, СПб. 1895, стр. 16—17.

[4] См. А. Лященко, Заметка о сочинениях Феодосия, писателя XII в., Отд. отт. из „Jahresbericht der reformierten Kirchenschule für 1899—1900", СПб. 1900.

А. Д. Седельников в статье «Несколько проблем по изучению древней русской литературы», характеризуя специфические особенности древнерусской литературы в ее развитии, заявляет: «Тип богослужебной книги и тип учительского сборника, также пригодного к богослужебной практике, отсюда получающей материал для проповеди, были за все время пергаменной письменности подавляющими в сознании древнерусского общества»[1].

Это обстоятельство в значительной степени определяло характер отношений древнерусских книжников к проблеме авторства.

«При переходе к *качественному* различию между литературами древней и новой, — писал А. Д. Седельников, — неизбежно будет столкнуться с отличительным свойством первой из них: анонимностью плюс псевдонимностью, дающими себя чувствовать на каждом шагу. Сравнительно с новым литературным периодом, где в качестве единицы исследования берется автор на фоне окружающей обстановки — личной, общественной, словесно-традиционной, мы совершенно лишены, сплошь и рядом, возможности применять детальный метод, который был бы приложим сразу к конечным объектам и создавался бы, как в области новой литературы, полнотой нашего ве́дения. Должна сказаться огромная разница между двумя мирами: один обладает печатью, размножающею произведения человеческого слова, проникнут самосознанием творческой индивидуальности и, находясь в тесных связях с нашим временем, изобилует уже по тому самому теми источниками, которые почему-либо не успели попасть в печать. Противоположный мир — располагает, наоборот, печатанием лишь к концу своего бытия, да и то с этим преимуществом для тех же богослужебных книг, и раньше бывших предметом особой заботливости (см. у А. Н. Пыпина, „История русской литературы", т. II, стр. 257—258); мир, где и попасть в рукопись и сохраниться в ней документу личной жизни, мысли, эмоции, без мотивировки общественным интересом, было необычайно трудно; где живому инстинкту авторства веками противодействует традиция иноческого безличия, с одной стороны, и отсутствие понятий о праве литературной собственности, с другой, — вследствие чего неизвестное переписчику имя могло исчезать или заменяться под влиянием какого-нибудь намека в тексте более авторитетным (святоотеческим, например).

В результате этих и подобных им условий анонимности и псевдонимности, для древней литературы создалась методология своеобразная, с перенесением зачастую центра тяжести исследования в область предварительных работ... о первоначальном тексте памятника, о времени и месте его возникновения,

[1] „Slavia", 1929, ročn. VIII, seš. 3, s. 508.

и т. п.»[1]. «Даже присутствие имени русского автора, встречаясь на общем анонимно-псевдонимном поле зрения, не только не спасает непременно от ошибки, но самостоятельно способно вызвать ошибку» (ср. присвоение Феодосию Печерскому всех домонгольского времени посланий с именем Феодосия, приписывание Дмитрию Герасимову памятника, на деле идущего от Дмитрия Грека, и т. п.)... «Как ни ценно присутствие имени автора, как ни естественно им дорожить и пользоваться во всех возможных исследовательских направлениях — все же основным методологическим приемом остается оценка текста; с нею уже приходится согласовать авторское имя»[2]. Вместе с тем исследования по древнерусской литературе, направленные на определение имени автора и его «ближайшей среды», на установление правильного текста произведения, сопряжены с очень большими трудностями и далеко не всегда бывают вполне достоверно и убедительно обоснованы. «Иногда критика текста, казалось бы, вплотную подводит к имени автора, но позже результат ее опровергается, и «ближайшую среду» автора и памятника (термин, в который войдут элементы места, времени и авторской личности) приходится до известной степени модифицировать». И все же «пусть установление «ближайшей среды» иногда оказывается неудачным на практике, в принципе ее все же следует считать идеальной степенью знания анонимной литературы»[3].

Широко освещая «общий анонимный тон» древнерусской письменности, в которой «личное начало поглощается традиционными книжными приемами», А. Д. Седельников вместе с тем утверждает: «...древняя русская литература лишь умеренно анонимна, и с этой стороны историк не встречает препятствий принципиальных в изучаемом материале. Давно уже замечено, что псевдонимы являлись так или иначе злостными сравнительно редко, а в большинстве объясняются общею анонимностью литературы, затерянностью имени автора еще в оригинале (если статья переводная); и поскольку это касается огромного отдела проповедей, учительного слова — слабою индивидуальностью, манерой ткать из чужих мыслей, причем в получаемой компиляции совершенно растворяется авторская личность (см.: М. И. Сухомлинов, О псевдонимах в древней русской словесности. Сб. Отд. русск. яз. и словесн. Изд. Акад. наук, т. 85, стр. 441—493)»[4].

«Умеренная анонимность» древнерусской литературы, по мнению А. Д. Седельникова, зависела от того, что в целом ряде типов или видов древнерусской литературы проблема автора

---

[1] "Slavia", ročn. VIII, seš. 3, s. 519—520.
[2] Там же, стр. 521.
[3] Там же, стр. 522.
[4] Там же, стр. 523—524.

все же выступает, и притом достаточно определенно. «Живой авторский инстинкт» дает себя знать там, где он «не источниками заглушен, а наоборот — личным опытом поддержан». «Так, начиная с Даниила игумена (нач. XII в.) обычно возглавляются именем автора, вполне реальным, русские паломнические «хождения». Показательна и литературная форма послания, пока оно не переходит в эпистолярный образчик. Похоже на то, что крупные произведения, самими авторами сознаваемые за большой литературный труд, несколько искусственно приспособлялись к форме послания, которою, в свою очередь, выдвигалось авторское имя: перед автором, например, Моления Даниила Заточника или перед двумя авторами Киево-Печерского патерика предносилась, по всей вероятности, известная литературная форма: в первом случае — просительной византийской поэмы, во втором — переводного патерика с предисловием-посланием. Упоминания о себе нередки в области летописной, иногда в виде мемуарной записи личного характера, попутно с описываемым событием занесенной; не подлежит сомнению, что таких записей было больше, чем дошло после ряда переписок, испытанного en masse летописным материалом. Насколько дорожили авторы своей литературной личностью, видно еще из ссылок на другие труды, иногда только предположенные или начатые. Нам неизвестен по имени автор Сказания об Индийском царстве, но мы знаем, что он собирался написать другое сочинение, на которое ссылается: «инде скажем»; неизвестно имя ростовского агиографа XIV века, но мы опять-таки осведомлены им же, что он был автором не только повести о Петре царевиче Ордынском, но и жития еп. Игнатия, на которое сослался. Авторское честолюбие Нестора (XI—XII вв.) сказалось в том, что он в обоих сохранившихся от него житиях с видимой преднамеренностью заявляет о своем авторстве. Епифаний Премудрый (XIV—XV вв.) указывал на свое намерение написать особо про одного из учеников Сергия Радонежского; он же связывает ссылкой Похвальное слово Сергию с Житием Сергия; не было бы доступно, от XVI века, имя автора Волоколамского патерика, если бы этот автор (Досифей Топорков) не сослался на свое Надгробное слово Иосифу Волоцкому. Не приходится уже говорить о писателях, как Зиновий Отенский или Максим Грек, тем более о многих литераторах XVII века: здесь историк имеет полную возможность, пользуясь авторскими указаниями, строить схему, канву деятельности того или другого писателя»[1]. Однако функция автора и в этих случаях — иная, чем в художественной литературе национального периода. Тут важна не творческая индивидуальность писателя, а знаменателен воплощенный в его образе лик «истинного христианина».

[1] "Slavia", ročn. VIII, seš. 3, s. 524—525.

Из произведений древнерусской литературы особенно нуждались в установлении авторства те, с которыми соединяется представление о новых, самобытно-творческих течениях в русском литературном развитии. Сюда прежде всего, конечно, относится «Слово о полку Игореве», которое приписывают разным авторам (Минусе, князю Игорю, Беловолоду, Просовичу, Кочкарю и т. п.). Но истинный автор до сих пор остается и, вероятно, навсегда останется неизвестным. Самое простое — объявить автором какого-нибудь анонимного значительного произведения современного ему известного писателя, например, в середине XV века Пахомия Серба, в XVI веке — Ивана Грозного и т. п.

Необходимо помнить, что в древнерусской литературе личная авторская подпись под произведением до XVII века обычно не ставилась. Коллекционирование произведений одного автора в сборнике нуждается каждый раз в особом исследовании. Автографов от писателей древней Руси (до XVII в.) почти не сохранилось — их не берегли.

В статье «К изучению средневековья в русской литературе»[1] акад. А. С. Орлов совсем не касается проблемы индивидуально-авторского стиля в истории древнерусской литературы.

По словам А. С. Орлова, «русская книжность разлагается на ряд шаблонов: каждый ее жанр, каждый вид жанра имеет свой стилистический шаблон... Составные черты их были когда-то отвлечены в ряд определенных композиций от реальной действительности, но это произошло еще в культуре, предшествовавшей средневековью, в России же этими чертами пользовались как чисто книжными, стилистически обязательными, как формулами риторики. Шаблон историко-повествовательного жанра в достаточной мере был охарактеризован в нашей науке. Шаблон житийный (правда, только для XV—XVII вв.) определен В. О. Ключевским. Он хотел было воспользоваться русскими житиями как историческим источником, а исследование этого материала привело его не к истории, а к стилистике, и притом шаблонизированной вплоть до мелких афоризмов»[2].

По мнению А. С. Орлова, «художественная литература средневековья представляет собою особый «условный» вид творчества. Ее можно сопоставить с иконографией, противопоставив современную реалистическую литературу как портретную живопись»[3]. Несмотря на условно-схематизирующий характер выражения и изображения, при наличии жесткой условности и обязательности «средневекового книжного канона», в древнерусской литературе обнаруживается многообразие стилей. Но

---

[1] Сб. «Памяти П. Н. Сакулина», М. 1931, стр. 186—191.
[2] Там же, стр. 192.
[3] Там же, стр. 193.

это — не индивидуальные, не «личностные» стили, которые выделяются в системе художественной литературы национального периода. Многообразие стилей древнерусской литературы обусловлено тем, что на памятниках ее сказались разнообразные результаты моментов историко-культурных, областных и социальных, в их взаимоотношении и смене. «Эти стили всего яснее познаются из сопоставления. Взять, например, варяжскую легенду о Рогнеде в суровом, лаконическом схематизме Киевской летописи XII века и в сентиментально-тенденциозной интерпретации летописи Московской. Или еще — рассказ о гибели Ростислава Всеволодовича Переяславского, совершенно разностильно переданный набожным монахом в Киево-Печерском патерике, официальным историком в начальной летописи и дружинным поэтом в «Слове о полку Игореве». Вспомним до сих пор в общем приемлемую характеристику С. М. Соловьева областных летописных стилей Киевского, Волынского, Новгородского и Суздальского» [1]. История таких стилей — база для построения истории древнерусской литературы. Историческое понимание стиля невозможно без определения его социальных истоков [2].

Любопытно, что даже те исследователи древнерусской литературы, которые сильнее всего опираются на анализ содержания, считают основным критерием датировки анонимных произведений специфические особенности их языка и стиля. Например, факт существования устойчивых житийных форм (мартирии — passiones и жития — vitae) — с типичными для них тератологическими элементами и драматическим диалогом, с характерным влиянием стиля евангельских сказаний о чудесах Христа [3] — признается очевидным [4]. Вместе с тем в истории древнерусской литературы наметились и существенные изменения в стиле житийного повествования в эпоху второго южнославянского влияния, а также позднее в разновидностях северно-западной (псковской и северно-великорусской) агиографической школы.

В истории древнерусской литературы проблема авторства литературного текста нередко решается в отрицательном смысле, в смысле непринадлежности его какому-нибудь раньше названному автору. В решении вопросов авторства преобладают доводы лексико-фразеологические; сравнительно скудны и бедны бывают аргументы стилистические; почти всегда отсутствуют указания и ссылки на типичные приметы индивидуальной авторской манеры; а если иногда они и делаются, то только

[1] Сб. «Памяти П. Н. Сакулина», стр. 194.

[2] См. там же.

[3] Ср. Mauris, Essai sur les légendes pieuses du moyen-âge, в книге "Croyances et légendes du moyen-âge", Paris, 1896.

[4] Арх. Никанор, К вопросу о датировке анонимных агиографий. «Сборник статей в честь гр. П. С. Уваровой», М. 1916, стр. 129.

в исключительных случаях обладают вполне доказательной силой.

Итак, наиболее распространенным приемом атрибуции, применительно к древнерусским литературным произведениям, является прием указания на фразеологические совпадения разных текстов [1]. Однако наличие многочисленных устойчивых лексико-фразеологических трафаретов, бытовавших в разных жанрах древнерусской литературы на протяжении столетий и применявшихся в одних и тех же значениях и ситуациях, лишает и этот прием действенной и вполне доказательной силы.

Даже в XVII веке индивидуальные черты писательского слога выступают лишь как видоизменения, некоторые вариации в системе общего жанрового стиля. Так, проф. И. И. Полосин пишет о языке «Временника» Ивана Тимофеева:

«Многое в языке Временника хранит на себе следы его источников, в частности церковно-религиозной литературы... Антитезы, которыми Временник, говоря терминами автора, «преизобилует», прием — типичный в книгах священного писания. Богатство и многообразие эпитетов характерны для церковно-богослужебной и так называемой «святоотеческой» литературы... Дьяк Иван Тимофеев жил в атмосфере средневековья, полной готовых привычных мыслей, своих особых слов, присловий, присказок, иногда вполне готовых литературных трафаретов (ср. л. 18 об.: «по жребию равно с рабы раздели», «и по одежде моей меташа жребий», «яко орля юность» — л. 23). Однако под рукою автора все приобретало особый авторский смысл и оттенок.

Из церковнославянского языка попали во Временник Тимофеева такие речения, как «обонпол», «свене», «онсий», «камо», «иже». Из польского языка: «посполитое». Много терминов военно-административного политического языка попало во Временник из греческого языка: деспот, стратиг и др...

Однако язык Временника Тимофеева — это, конечно, старорусский язык XVII в., точнее, русский литературный язык XVII в. в его своеобразно торжественной и витиевато-приподнятой форме.

По адресу Ивана Тимофеева ученые исследователи часто направляли свое недовольство его «извитием» словес, его не всегда вразумительным стилем... Неясность изложения, фразеологические потуги иногда отражали нарождение новых, пока еще неясных, но по-своему глубоких и ценных мыслей. Однако очень часто они служили только целям внешней торжественности. Так, о «гуляй-городе» во Временнике сложилась формула: Гуляй-город «движением пошественным состроен» (л. 65). Это можно перевести так: Гуляй-город «построен как

---

[1] См. М. Д. Приселков, История русского летописания XI—XII вв., Л. 1940, стр. 86.

подвижное укрепление», или «построен так, что мог сам собой шествовать», или «действует передвигаясь, как бы сам собой шествуя».

Во Временнике Ивана Тимофеева такие случаи, равно как и случаи зарождения новых литературных форм, очень часты. Автор мастерски использовал все богатые возможности старорусского литературного языка»[1].

Таким образом, в древнерусской литературе понятие автора (даже в тех случаях, когда в нем возникает нужда) наполняется совсем иным содержанием, не похожим на то, которое вкладывается в него в русской литературе нового периода (особенно с последней четверти XVIII в.). Когда говорят о «коллективном авторстве» или коллективном авторском начале применительно к древнерусской литературе, то и здесь разумеется совсем не та коллективность творчества, о какой говорят применительно к устному народно-поэтическому творчеству и тем более не та коллективность, о которой можно в новой литературе говорить, например, в отношении произведения, написанного двумя-тремя авторами.

Понятие индивидуального авторского стиля также неприменимо к древнерусской литературе, по крайней мере до XVII века. И, наконец, сама структура литературного произведения (так же, как и его литературная история) подчинена иным закономерностям. Разумеется, здесь все эти вопросы лишь намечены, поставлены, и притом в самой общей форме. Они требуют отдельного конкретно-исторического исследования.

5

Индивидуальная свобода художественного творчества и поэтического изображения отрицалась не только литературными канонами нашего средневековья, но и поэтикой классицизма XVIII века. А. О. Круглый в своем исследовании «О теории поэзии в русской литературе XVIII столетия»[2] писал:

«Узаконяя панегирик как особый вид литературных произведений, теория этим самым снимала личную ответственность за лесть и подобострастие с каждого отдельного автора и брала на себя ответственность не только за общее направление, но и за литературные приемы и формы. На протяжении всего XVIII-го столетия эти формы и приемы оставались неизменными и, раз

---

[1] Рецензия И. Полосина на издание «Временника Ивана Тимофеева» в серии «Литературные памятники», М.—Л. 1951. Под ред. чл.-корр. АН СССР В. П. Адриановой-Перетц. «Изв. Акад. наук СССР, Отд. лит. и языка», т. XI, вып. 1, М. 1952, стр. 88—89.

[2] СПб. 1893. Типогр. Имп. Акад. наук. Отд. оттиск из Отчета училища Св. Анны, 1892/93.

установленные и принятые, сообщали литературе утомительное однообразие. Например, торжественные оды, эти панегирики в стихах, все в высшей степени однообразны, потому что приемы хвалы были строго установлены теорией. Она стесняла личную оригинальность поэтов, и даже пресловутая «Фелица» не представляет в этом отношении исключения».

Очень симптоматично, что мысль об «отсутствии личного характера в произведениях русских писателей XVIII в.» еще в пятидесятых годах прошлого столетия развивалась Н. А. Добролюбовым. Сохранились конспекты лекций Н. А. Добролюбова о русской литературе, сделанные его ученицей Н. А. Татариновой (1857 г.) и подвергшиеся дополнениям и исправлениям со стороны самого учителя. Здесь говорится:

«Перечитывая произведения наших писателей XVIII в., мы замечаем, что они сами мало, кажется, интересовались тем, о чем говорили в своих сочинениях: им было все равно — писать оду, эпическую поэму, трагедию, комедию, сатиру, только бы исполнить свою обязанность, свое официальное служение Аполлону. Тогда не было комиков, трагиков, сатириков и пр., тогда были только *вообще* писатели, которые занимались всеми родами словесности, не оставляя на своих произведениях никакого отпечатка своего личного характера и своих задушевных убеждений.

Сумароков издавал почти в одно время свои трагедии и комедии; Херасков после «Россияды» и «Владимира» писал «Ненавистника» и «Кадма и Гармонию»; у Княжнина мы находим подле «Рослава» — «Чудаков», «Сбитенщика», и, наконец, Богданович переводил в одно время псалмы и поэму Вольтера «На землетрясение в Лиссабоне». Это происходит оттого, что они писали обыкновенно — или для угождения государю и другим знатным лицам, или так, чтобы только написать что-нибудь. Богданович переводил поэму Вольтера не оттого, что она ему особенно нравилась, а, вероятно, оттого, что Вольтер знаменитый писатель, — так отчего же и не перевести его поэмы? Вслед за этим ему попадались псалмы: и это вещь замечательная, — он перевел и их. Екатерина просила Княжнина написать трагедию на «Титово милосердие», и он, не задумываясь, принялся за работу, а после этого с одинаковой охотой сочинил «Вадима», сожженного по повелению той же императрицы. Вообще тогда смотрели на авторство, как на ремесло или как на способ искать милость государя; тогда автора побуждало писать не духовное стремление сообщить читателю свою мысль, свое чувство, но желание получить награду. Можно ли же удивляться, что при таких обстоятельствах он не только никогда не выражал какого-нибудь убеждения, но даже часто противоречил себе?»[1].

[1] «Литературное наследство», т. 67, изд. АН СССР, М. 1959, стр. 249—250.

Конечно, здесь и в характеристике отсутствия резких примет индивидуального стиля, стиля личности в литературных произведениях XVIII века, и в объяснении социально-исторических условий и причин этого явления, и в общем изложении художественной специфики и литературной теории классицизма XVIII века с его жанровыми канонами — много педагогической упрощенности, много прямолинейного схематизма. Но комментатор этой публикации Б. Ф. Егоров в своей вводной статье правильно подчеркивает новизну и важность самой постановки этой проблемы в лекциях Н. А. Добролюбова, хотя и слишком узко понимает ее как «проблему автора-повествователя». Правильнее эту проблему было бы обозначить как проблему «образа автора» в литературном произведении или как проблему индивидуального авторского стиля литературного произведения (а еще шире — как проблему индивидуально-художественного стиля в поэтике и стилистике классицизма). Б. Ф. Егоров пишет: «Еще в начале 1820-х годов, на заре русского реализма, Пушкин отметил, что в его реалистическом произведении «Евгении Онегине» герой перестал быть авторским двойником, «рупором» авторских идей, то есть как бы «отделился» от автора:

Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной...

(«Евгений Онегин», гл. I)

Белинский видел в этой особенности одну из существенных черт реалистического искусства: «Чтобы изобразить верно данный характер, надо совершенно отделиться от него». Чернышевский усмотрел разделение даже в лирике: «„Я" лирического стихотворения не всегда есть „Я" автора». Добролюбов, по-видимому, этот вопрос считал уже решенным, так как без всяких оговорок отметил в качестве недостатка романа «Униженные и оскорбленные» слияние автора с героями: «Во всем виден сам сочинитель, а не лицо, которое говорило бы от себя» (II, 375). Более подробно эта проблема не решалась в статьях революционных демократов. Лишь в лекциях для Татариновой, как оказывается, Добролюбов попытался рассмотреть связь образа автора с сущностью произведения не только у писателей-реалистов, но и у представителей предшествующих литературных направлений. В этом аспекте классицизму посвящен особый «конспект» Татариновой: «Отсутствие личного характера в произведениях русских писателей XVIII века». Характерно, что заголовок написан рукой Добролюбова (у Татариновой было просто: «Русские писатели XVIII века»). Основная мысль этого сочинения также почти полностью изложена самим Добролюбовым: «Тогда не было комиков, трагиков, сатириков и др., тогда были только вообще писатели, которые занимались всеми родами словесности, не оставляя на своих произведениях ника-

кого отпечатка своего личного характера и своих задушевных убеждений». В этой фразе, собственно говоря, охарактеризована не только особенность авторского повествования писателя-классициста, но и сама сущность художественного метода (полное отречение от писательской индивидуальности ради соблюдения литературных канонов).

В произведениях романтиков, — отмечается в «конспекте» («Аммалат-Бек» и «Герой нашего времени»),— наоборот, авторская личность ярко выражена. Однако и эта крайность имеет отрицательные стороны, так как образ автора поглощает всех героев, лишая их своеобразия: у Марлинского «кавказцы не походят на русских только по страсти к кровопролитию да по беспрестанному употреблению татарских слов в разговоре. Когда же они говорят по-русски, то их речи вовсе не отличаются от речей капитана и полковника В...» Интересно отметить, что Белинский также подчеркивал отсутствие индивидуализации в произведениях Марлинского, но еще не поставил вопроса об образе повествователя: «Если вы зажмурите глаза, слушая «речи» действующих лиц в повестях Марлинского, то, право, никак не разгадаете, кто говорит — морской офицер, дикий черкес, ливонский рыцарь<...>, Аммалат-Бек или будочник-оратор».

Лишь у писателей-реалистов, указывается далее в «конспекте», сохраняется индивидуализированность как повествователя, так и героев: «...рассказ Лермонтова выходит гораздо живее, чем у Марлинского, потому что в «Герое нашего времени» говорят сами действующие лица, между тем как в «Аммалат-Беке» повествует автор».

На этом развитие мысли обрывается: не объяснена, например, связь вопроса об образе повествователя с сущностью соответствующего литературного метода, в свою очередь связанного с социально-исторической обстановкой. Но сам факт постановки вопроса об образе повествователя в произведениях различных литературных направлений исключительно интересен»[1].

В литературной системе классицизма, которая у нас начала складываться со второй половины XVII века, понятие индивидуального стиля проступает лишь в самых смутных и общих очертаниях. Литературно-художественное произведение в эпоху классицизма соотносится не столько с автором, сколько с жанром.

«Произведение не становится в ряд многосторонних выражений авторской индивидуальности; оно не проецируется на единство с другими произведениями автора...»[2]. «Абсолютно ценное в литературе представлялось лишь в образе своих родовых разветвлений, и жанры были схемами родовых групп абсолютного

[1] «Литературное наследство», т. 67, стр. 236—237.

[2] Г. Гуковский, К вопросу о русском классицизме. Сб. «Поэтика», вып. IV, 1928, Ленинград, «Academia», стр. 135.

в искусстве. Все поле творчества было разделено на жанровые участки... Элегия, героическая поэма, торжественная ода, эклога, трагедия, эпиграмма воспринимались именно как таковые, т. е. воспринимались прежде всего как единицы жанра. Различные произведения одного жанра мыслились рядом как многие проявления единой родовой сущности. Система данного произведения неизбежно проецировалась на фон общей системы признаков жанра, присутствовавшей в произведении как основа и схема его. По существу жанр и был подлинным носителем литературного произведения; отнесение к жанру было фактом первой локализации в его художественном становлении» [1].

Таким образом, в поэтике и стилистике русского классицизма индивидуальный стиль произведения и само произведение как воплощение и выражение индивидуальной авторской личности еще не выступали как определяющие силы эстетического восприятия и художественной структуры. Стилистические приемы, образы, средства выражения, правила их комбинаций, нормы их применения и изменения рассматривались как качества идеальных образцов жанра, а не как продукты индивидуально-художественного творчества.

Подражание «авторам наиславнейшим», прославленным представителям того или иного поэтического жанра «есть лучшая стихотворства добродетель» (Ф. А. Эмин, Адская почта, 1769, стр. 272). На этой почве распространяется повторяемость выражений, образов, оборотов, разных словесно-художественных средств как в системе жанрового стиля, так отчасти и вообще в поэтике и стилистике классицизма. Возникают своеобразные «странствующие» способы словесно-образных выражений и системы их объединения и сочетания, канонизуются принципы их структурной согласованности. Во всех жанрах встречаются повторяющиеся штампы, общие места. «Эта возможность повторять до бесконечности одни и те же художественные формы характерна для искусства XVIII столетия. Читателя не утомляло повторение того, что ему уже было хорошо известно... Литературное произведение выстраивалось для него в заранее предположенный и легко обозримый строй; знакомые частицы правильным образом укладывались в нормальные очертания жанра» [2].

Составные элементы словесно-художественной конструкции жанра были привычны, устойчивы. В поэтической атмосфере классицизма стилистические приемы, стилевые формулы, образы и другие элементы словесно-художественной структуры, связанные с произведениями того или иного жанра, были свободны или легко освобождались от имени и индивидуального стиля

---

[1] Г. Гуковский, О русском классицизме. Сб. «Поэтика», вып. V, 1929, стр. 22.

[2] Там же, стр. 44—45.

автора, отчуждались от личной принадлежности и становились общим достоянием мастеров художественного слова.

Среди характерных литературных явлений, типичных для русского классицизма, Г. А. Гуковский отметил своеобразную организацию и направленность поэтических состязаний для решения вопросов теоретической поэтики (например, в 1743 г. одновременный перевод Ломоносовым, Сумароковым и Тредьяковским 143-го псалма для решения вопроса об эмоциональной окраске ямба и хорея и о связи их с содержанием). «Принцип такого состязания заключался в том, что брали какой-нибудь текст несомненного поэтического достоинства, хорошо к тому же всем известный (церковнославянский или иностранный), и перелагали в стихи; при этом каждая пьеса, участвующая в состязании — анонимна» [1]. В этих состязаниях, своеобразных теоретических диспутах, произведения выступали как выразители и носители разных эстетических концепций и поэтических систем вне зависимости от авторов, их имен и взаимоотношений в литературе. Здесь произведение воспринималось не в связи с творчеством того или иного автора, с его стилем, а в связи со своими антагонистами — произведениями, по-иному разрешившими ту же проблему поэтики и стилистики. Все состязание, все связанные с ним произведения воспринимались как одно целое, как литературное единство в его противоречивых формах. Такое состязание подчинено идее единственного идеального разрешения эстетической проблемы или проблемы нормативной поэтики. «Идея абсолютно прекрасного, свойственного какой-то единственной форме, дает мерило всем произведениям, вступающим в состязание, она нивелирует их и отодвигает все индивидуальное в тень, поскольку важно в них лишь то, что более или менее приближается к абсолюту, вполне обязательному для всех людей, индивидуальностей, времен и народов. Она вновь отрывает произведение от автора» [2].

При таких состязаниях дело было не в том, кто лучше сделал, а в том, что лучше сделано, то есть ближе к идеальному решению задачи. «С этими состязаниями соотносительны повторные переводы одних и тех же текстов в русской литературе XVIII века, их задача — ассимилировать всеми способами знаменитого иностранного писателя русской национальной литературе. Например, Овидия переводят неоднократно, настойчиво пытаясь все лучше и лучше пересоздать его произведения в условиях русского языка и русской традиции (Санковский, В. Майков, Колоколов, Тиньков, Рубан; в прозе — Козицкий, Рембовский). Многочисленны переложения одних и тех же песнопений «Псалтыри» — с повторяющимися формулами, образами и даже цитатами. Важны были не индивидуально-стилистические сов-

[1] Г. Гуковский, К вопросу о русском классицизме. Сб. «Поэтика», 1928, вып. IV, стр. 129.

[2] Там же, стр. 143.

падения, различия и качество этих переложений, а степень их соответствия идеальной норме.

В соответствии с общим нормативно-оценочным эстетическим строем поэтики классицизма возникает и развивается специфическая техника переводов. Если текст отвечает идеальной норме, его следует переводить с величайшей бережливостью и точностью (ср. сумароковские переводы отрывков из Расина). Но если автор оригинала не достиг цели, не достиг совершенства, то его текст в переводе можно и даже должно украсить, улучшить, исправить, изменить или дополнить. Поэтому в XVIII веке переводчики и в стихах и в прозе с полным сознанием ответственности за свое дело и за методы своей работы подчищали и исправляли переводимый текст согласно своим представлениям об эстетически-должном, прекрасном, выпускали то, что им казалось лишним или нехудожественным, неудачным, вставляли свои куски там, где находили неполноту и т. д.»[1].

По тем же причинам иногда производились редакторские «исправления» и «переделки» издаваемого текста (ср. барковское издание Кантемира, чулковское издание песен и т. д.). Индивидуальный стиль автора еще не выступал как фактор литературного развития.

Многие из характерных черт развития художественных стилей русской литературы XVIII века совпадают с аналогичными чертами западноевропейских литератур XVII и XVIII веков. И было бы ошибочно сопоставлять типичные для XVIII века своеобразия бытования литературных произведений с «жизнью и бытованием» так называемой «народной устной словесности», как пытался это сделать Г. А. Гуковский[2]. Здесь тянется линия, хотя и очень сложная и извилистая, к древнерусской литературе.

Проф. Г. А. Гуковский утверждал, что творчество Державина разрушило поэтику классицизма и систему «классификационного» литературно-эстетического мышления середины XVIII века. Это, конечно, антиисторическое заявление, отразившееся и в понимании внезапности «вторжения» Державина в русскую литературу. По Гуковскому выходит, что Державин первым заговорил в стихах о себе, о своем авторском и историческом «Я». «Державин, — писал Гуковский, — заменил принцип согласованности художественных элементов произведения друг с другом и с категорией жанра и «высоты» — принципом выведения всех элементов произведения, хотя бы и разнородных, из индивидуального авторского намерения и авторской воли... Литературное мышление XIX века вырастает из перелома, совершившегося в 80—90-х годах XVIII столетия, перелома, воплотителем которого был Державин.

---

[1] Г. Гуковский, К вопросу о русском классицизме. Сб. «Поэтика», вып. IV, 1928, стр. 145.

[2] Г. Гуковский, О русском классицизме. Сб. «Поэтика», вып. V, 1929, стр. 63.

То, что не казалось ранее литературой, стало ею. Индивидуальный мир поэта-автора заявил о своих правах»[1]. Вместо жанра теперь, в конце XVIII — начале XIX веков на титуле книги «Я» автора, в названиях сборников стихов — индивидуальные, личные тона (ср. «Сумерки моей жизни» И. М. Долгорукого, «Мои безделки» Н. М. Карамзина, «И я автор» И. Бахтина (1816), «Плоды моего досуга» Н. Брусилова (1805), «Плоды моей музы» А. Розанова (1806) и т. п.).

На самом же деле здесь наблюдается закономерный процесс исторического развития литературного искусства, связанный с изменениями понятий, вкладываемых в такие категории, как стиль, автор, структура литературного произведения. Этот процесс начал развиваться еще со второй половины XVII века.

6

В понятии стиля, развитом в теории искусства и в поэтике предромантической и романтической литературы, у нас, особенно с начала XIX века, неизменно предполагается признак внутреннего или «органического» единства художественной системы автора и произведения искусства[2].

С понятием стиля в романтическом и реалистическом искусстве литературного слова связываются признаки целостности, внутреннего единства, замкнутости художественного произведения (Organik, Harmonie, Einheit, Ganzheit, Geschlossenheit[3]).

Э. Эрматингер определял стиль как «художественное выражение образа, достигшего духовного единства». Таким единством, «органически-духовным единством» (organischgeistige Einheit), по мнению Эрматингера, может быть не только отдельная личность, но и целостная форма жизни (Lebensform)[4].

Р. Унгер в книге «Weltanschauung und Dichtung» утверждал, что «миросозерцание поэта и внутренняя форма, художественный стиль его создания находятся между собой в органической, естественно необходимой (naturnotwendig) связи»[5].

---

[1] Г. Гуковский, О русском классицизме. Сб. «Поэтика», вып. V, 1929, стр. 64.

[2] Ср., напр., Ernst Hirt, Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung, 1923, S. 2: "Stil ist Standpunkt, d. h. Persönlichkeit, formal gesprochen Konsequenz, ist einheitliche Perspective, die organischen Zusammenhang aller Elemente von der Komposition des Ganzen bis in die Einzelheit des Beiwortes schafft".

[3] См. напр., Fr. Kainz, Vorarbeiten zu einer Philosophie des Stils "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", 1926, Bd. XX, Heft 1.

[4] См. Em. Ermatinger, Zeitstil und Persönlichkeitsstil. Grundlinien einer Stilgeschichte der neueren deutschen Dichtung. "Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", 1926, Bd. IV, Heft 4, S. 615.

[5] R. Unger, Weltanschauung und Dichtung, 1917, S. 52—53.

Категория индивидуального стиля в теории романтического и реалистического искусства, особенно с 20—30-х годов XIX века определяет понимание общего существа художественного творчества. В этом отношении очень показателен труд Вильгельма Вакернагеля «Poetik, Rhetorik und Stilistik», составившийся из его лекций 1836 года (изд. после смерти автора в 1873 г., 2-е изд. 1888 г.). Предметом стилистики, по мнению Вакернагеля, служит «внешняя сторона языкового изложения (die Oberfläche der sprachlichen Darstellung), не идея, не материал, но только форма, выбор слов, построение предложений». Однако, с одной стороны, стиль обусловлен «материей и идеей» (Stoff und Idee), а с другой стороны, в нем и сквозь него светится «душа человека». «Стиль есть способ изложения с помощью языка, как он обусловлен частью духовными особенностями излагающего, частью содержанием и целью изложенного».

В русской литературе нового времени, приблизительно с последней четверти XVIII века, проблема единства и внутренней целостности литературного произведения ложится в основу понимания и исторической оценки роли этого произведения в развитии литературного искусства. Творческая история литературного произведения ограничивается рамками литературной биографии его автора. Главной задачей творческой истории сочинения является воспроизведение процесса формирования и закрепления окончательного или так называемого канонического его текста. Изучение влияния соответствующего произведения на последующее развитие литературы опирается на так или иначе фиксированный авторский текст.

Индивидуальный стиль автора, его характерные черты и его место, функции в системе литературы того времени, его отношения и соотношения с другими стилями современности, его влияние на ход историко-литературного процесса — все это определяется составом, корпусом всех сочинений соответствующего автора, увидевших свет. Вот почему вопрос о «полном собрании сочинений» того или иного писателя или об активном фонде творчества писателя (если не все его сочинения своевременно были опубликованы) имеет огромное значение в истории новой русской литературы.

В. Г. Белинский очень остро и ярко говорил об индивидуальной сущности слога как выражения авторского таланта по отношению к русской литературе 30—40-х годов: «...Слог — это сам талант, сама мысль. Слог — это рельефность, осязаемость мысли; в слоге весь человек; слог всегда оригинален как личность, как характер. Поэтому у всякого великого писателя свой слог» [1].

[1] В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. 2, М. 1948, стр. 604. Интересно отметить сходные мысли и в пушкинской среде. Характерно типичное для «Литературной газеты» Дельвига постоянное противопоставление языка и слога. Напр., в рецензии (А. А. Дельвига или Вяземского) на роман Ф. В. Булгарина «Димитрий Самозванец» («Литературная газета»,

Индивидуальный словесный стиль в своих потенциях и вариациях ограничивается и определяется художественным методом литературной школы или литературного направления.

Н. А. Некрасов, вслед за Белинским, так характеризовал общие качества реалистической поэтики русской литературы 40-х годов:[1] «Русская литература поумнела и быстро вступает в период зрелости,— так говорят умные люди и доказательства приводят основательные: она не производит стихотворений, она отказалась от изображения сильных, могучих и клокочущих страстей, громадных личностей; Звонские, Лирские, Гремины совсем вывелись в ней; место их заняли Петровы, Ивановы, Сидоровы; мещанская слабость изображать большой свет с графами и графинями, мебелью от Гамбса и Тура, духами от Марса и мороженым от Резанова также проходит в ней. Она даже шагнула дальше, с некоторого времени начала обнаруживать храбрость неслыханную... Живым ключом забился в ней новый родник, из которого она прежде гнушалась черпать; цель ее стала благороднее и дельнее, чем когда-либо... Отказавшись от изображения бурь и волнений, без сомнения возвышенных и глубоких, возникающих в благовонной атмосфере аристократических зал, при громе бальной музыки и ослепительном освещении, она не гнушается темных дел, страстей и страданий низменного и бедного мира, освещенного лучиной. Теперь в ней уже не редкость произведение, в котором не встретите вы не только князей, графов и генералов, но даже лиц, имеющих обер-офицерский чин,— и она умеет такими произведениями не отталкивать, но привлекать к себе публику... Мир старух, желтых и страшных, посвятивших себя гнилому тряпью, вне которого нет для них ни интересов, ни радостей, ни самой жизни, стариков сердитых и мрачных; женщин жалких и возмущающих, которые протягивают руку украдкой и краснеют или делаются жертвой позора и нищеты; детей бледных и болезненных, которые дрожат и скачут от холода, выгнанные на свет божий нуждой из сырого подвала,— темен и страшен такой мир, и много надобно было нашей литературе, недавно еще щепетильной и чопорной, передумать и пережить, чтобы решиться низойти до него,— приподнять хоть немного завесу, скрывающую его мрачные тайны,— и она приподняла ее... Сделав великий шаг твердо и сознательно, она не смущается позорными упреками, которые, к стыду нашего времени, сыплются еще на нее из разных углов за то, что занимается она предметами *ничтожными и унизительными для*

1830, № 14, стр. 113): «Язык в романе *Дмитрий Самозванец* чист и почти везде правилен; но в произведении сем нет слога, этой характеристики писателей, умеющих каждый предмет, перемыслив и перечувствовав, присвоить себе и при изложении запечатлеть его особенностью таланта».

[1] Рецензия на сборник «Музей современной иностранной литературы», выпуски 1 и 2, СПб. 1847. См. Н. А. Некрасов, Сочинения в трех томах, т. 3, Гослитиздат, М. 1953, стр. 323—324.

нее, роется в грязи... Она сама знает, что ее теперешние герои — нередко люди, которых привычки грубы, страдания обыкновенны до пошлости, страсти неблаговоспитанны, в которых нет ничего романтического и привлекательного, скорей много отталкивающего, но она знает также, что они люди...»

Проблема индивидуально-художественного стиля в русской литературе приобретает особенную остроту около середины XIX века (в творчестве Ф. М. Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Некрасова, Тургенева, Гончарова, позднее Л. Толстого и др.), а к концу XIX — началу XX века развивается резко индивидуалистически мотивированная борьба с бесстильем, с шаблонизацией стилей, с стилистическим обесцвечиванием литературной личности. Характерны такие критические рассуждения в период засилья декадентских и символистских направлений:

«Стиль — это человек, сказал Бюффон. Кто-то другой, как будто Талейран, сказал, что слова даны человеку для того, чтобы прятать свои мысли.

Но то, как при помощи слов человек прячет свою мысль,— уже выдает его. Кто взволнованно сложившимися словами говорит о своем спокойствии, — тот выдает свое неравнодушие. Так в этом споре Бюффон более прав. Стиль — это цвет человека. Бесстильные люди серы, как кошки ночью.

Есть русские мужики, не знающие грамоты, но в речи их есть стиль, и их слова редкие, туго рождающиеся и тяжелые, как намокшие бревна, не идут больше никому другому. Есть стиль у старовера-начетчика, который просидел полжизни над огромными, закапанными воском книгами в дубовых переплетах и для которого язык Аввакума и Кормчей стал своим.

И нет стиля у подавляющего большинства адвокатов, приват-доцентов и профессоров, у которых лощеная, выглаженная фраза выхолощена и вытянута в сухую проволоку.

Подвигаются вперед умы, в общем, поднимается уровень средней образованности, как-никак становится больше учебных заведений и людей с аттестатом зрелости. И — как бы в прямой связи с этим — все тускнеет и тускнеет человеческая стильность вообще и стиль литературной речи в частности...

Писатели становятся на одно лицо и, если стиль считать цветом, — под один цвет. Прежде мы читали писателя и по трем строкам узнавали его,— Достоевский! Ибо откуда же взяться у другого его тяжеловатой, интимно-торопливой, с повторениями, с подчеркиваниями фразе!

Вот Толстой, то вдруг громоздящий *что* на *что* и *который* на *который*, то упрощающийся до короткой, такой открытой, немудрящей детской фразы.

Вот певучая, с растяжкою, с развальцем, речь Печерского. Вот плавный, законченный, чуть-чуть впадающий в манеру речи старого, мудрого попа период Лескова, с любовно вкрапленными там и здесь старинными словами, от которых пахнет древним

теремом или ладаном или «словечками» новой самодельной, но меткой складки.

И так было и с меньшими богатырями, — с лирическим Левитовым, с нервным, грустно улыбающимся в ус Глебом Успенским, с спокойным спокойствием высшей художественной мудрости Чеховым...

Немногие из могикан еще уцелели. По пяти строкам можно безошибочно сказать — Толстой, Розанов, Андреев, Дорошевич.

А за ними идут семь Симеонов, родных братьев, добросовестно подделывающих то Толстого, то Чехова, то Андреева, то Дорошевича» [1].

В воспоминаниях В. В. Т—вой (Починковской) воспроизводятся такие слова Ф. М. Достоевского, обращенные к ней как к корректору:

« — У каждого автора свой собственный слог, и потому своя собственная грамматика... Мне нет никакого дела до чужих правил! Я ставлю запятую перед *что*, где она мне нужна; а где я чувствую, что не надо перед *что* ставить запятую, там я не хочу, чтобы мне ее ставили!

— Значит, вашу орфографию можно только угадывать: ее знать нельзя, — возражала я, стараясь лучше понять, чего от меня требуют.

— Да! Угадывать. Непременно...» [2]

Естественно, что определение индивидуального стиля происходит на основе сопоставления, сближения и отожествления системы средств выражения и их функций. Отдельные речевые явления в новом сочетании в целом могут получить совсем иное освещение. «Одна и та же грамматическая форма может скрывать за собой самые разнородные внутренние импульсы: фрагментарным синтаксисом, напр., пользуются одинаково охотно импрессионисты и экспрессионисты. При этом в одном случае он возникает из пассивного воспроизведения отдельных схваченных впечатлений, в другом случае — это резкий выкрик. Кто решится раз навсегда установить действенность определенной синтаксической формы» [3].

Все углубляющаяся с середины XIX века индивидуализация стиля обнаруживается в открытии и тончайшей разработке средств речевой экспрессии, экспрессивно-звуковой и жестикуляционной, а также мимической выразительности.

Здесь искался ключ к непосредственному выражению личности, ее специфических индивидуальных свойств, выражению,

---

[1] А. А. Измайлов, Помрачение божков и новые кумиры, М. 1910, стр. 153—154.

[2] См. «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников, письмах и заметках». Сост. Ч. Ветринский (Вас. Е. Чешихин), М. 1912, стр. 136. В. В. Т—ва, Год работы с знаменитым писателем, «Исторический вестник», 1904, № 2.

[3] Л. Шпитцер, Словесное искусство и наука о языке, Сб. «Проблемы литературной формы», «Academia», 1928, стр. 204.

освобожденному от ухищрений социально-бытовой, национальной и даже общечеловеческой, интернациональной, условной «семиологической» (знаковой) системы общения. На эту область выразительных средств речи обратили внимание Гоголь, Тургенев и особенно Л. Толстой.

В. И. Немирович-Данченко в комедии «Новое дело» демонстрирует образно-психологическое значение этих новых способов индивидуально-речевого выражения в самохарактеристике одного из основных героев своей пьесы — А. Калгуева.

«А. Калгуев. ...Когда кто мне говорит, так слова, какие он произносит, самые эти слова я почти что и не понимаю. Прямо сказать, слов для меня не существует. Я их вовсе отрицаю. Они никогда не показывают мне, чего, собственно, хочет человеческая душа. А вот звуки — те на меня действуют. Понимаете? Звуки голоса! По ним я, словно пророк, всегда отличу, есть у человека счастье в душе или нет.

Орский. Скажите пожалуйста.

Соня. Нет, постойте, Жорж. Я начинаю понимать. Но ведь вы можете ошибаться, Андрей Никитыч?

А. Калгуев. Никогда. Да вы вникните. Ну, вот, например, сидит около меня господин. И шумит и рассказывает, и всем кажется, что ему страсть как весело. А я не верю.

Соня. Отчего?

Орский. Да оттого, что он Фома неверный.

А. Калгуев. Нет-с. А вот отчего. Он это говорит, говорит, сыпет там какие-то слова, а звуки его голоса... напряженные, неестественные... точно вот он нарочно пускает их в ход, а между прочим... *(затрудняется)*. Как это вам объяснить? Как будто у него в душе есть что-то беспокойное, и это-то беспокойство он старается спрятать за этими звуками, словно вот боится, что если поймет кто, что у него там в душе беспокойного, так сейчас обидит его. А понять-то не трудно, потому что среди всех его звуков есть один, минорный. Нет-нет да и услышишь его, и он-то и есть настоящий, истинный. Особливо если человек засмеется. Ну, вот хоть убейте меня, а до сих пор еще не слыхал настоящего, счастливого смеха, понимаете? Полным мажорным аккордом. Когда ваш папенька хохочет, — уж на что закатывается во всю глотку, а вдруг и сдетонирует, настоящая-то нотка и вылетит. И кончено, для меня достаточно. Голову прозакладываю, что у него в душе не имеется полного довольства.

Орский. Однако это становится любопытно.

Соня. Но ведь тогда, по-вашему, счастливых и вовсе нет.

А. Калгуев. К чему ж я и веду. Вот, например, на днях... Где это мы были, Людмила Васильевна?.. Да все равно. Франт один... Веселый, отплясывает — прелесть! Болтает там... черт его знает о чем. Ну, счастливец — да и только! Да вдруг нотки эти у него в голосе так и запрыгали. Я это сейчас почувствовал, потому что мне вдруг жалко его стало. Сам не знаю отчего, но

так в груди у меня что-то стиснуло. Начал я наблюдать и ведь нашел, угадал его беспокойство. Он, видите ли, бедняк, а жить и ему хочется. И вот как только он заговаривает с богатой невестой, так у него в голосе и запрыгают эти нотки.

Орский. Ага! Теперь и я понимаю.

А. Калгуев *(радостно)*. Понимаете? Или вот еще. Бывает у Людмилы Васильевны одна знакомая барыня. У нее дочка, уже на возрасте, старше вас. Ну, поверите ли, извела меня эта барыня. Я ее не могу слышать. Она все хочет показать, что ей очень весело живется с дочкой, а я не верю. Не те у нее звуки. Она говорит: «Мы вчера так наслаждались в театре», а мне слышится: «Моей Клавдии давно пора замуж». Жалко мне ее вот как — сердце разрывается. Так бы вот и схватил за шиворот первого богатого жениха и женил бы его на этой Клавдии.

Соня. Однако какой вы, Андрей Никитыч! Милочка! Твой муж опасный.

А. Калгуев *(берет ее за руку)*. Например, у вас в голосе...

Соня. Нет, не надо, Андрей Никитыч.

Орский. Сонечка, струсили? Бессовестная!

Соня. Нет, право, он слишком далеко забирается. Еще откроет мои секреты»[1].

Понятие индивидуального стиля в поэтике нового времени, новой литературы осложняется возможностью представить литературное произведение как непосредственное выражение акта свободного словесно-художественного творчества. В этом отношении очень показательно письмо И. А. Бунина М. А. Алданову (от 2 сентября 1947 г.): «В молодости я очень огорчался слабости своей выдумывать темы рассказов, писал больше из того, что видел, или же был так лиричен, что часто начинал какой-нибудь рассказ, а дальше не знал, во что именно включить свою лирику, сюжета не мог выдумать или выдумывал плохонький... А потом случилось нечто удивительное: воображение у меня стало развиваться «не по дням, а по часам», как говорится, выдумка стала необыкновенно легка, один бог знает, откуда она бралась, когда я брался за перо, очень, очень часто еще совсем не зная, что выйдет из начатого рассказа, чем он кончится (а он очень часто кончался, совершенно неожиданно для меня самого, каким-нибудь ловким выстрелом, какого я и не чаял)»[2].

«Стиль всякого писателя так тесно связан с содержанием его души, — говорил Ал. Блок, — что опытный глаз может увидать душу по стилю, путем изучения форм проникнуть до глубины содержания».

Но в индивидуальном не может не быть элементов общего.

---

[1] В. И. Немирович-Данченко, Повести и пьесы, Гослитиздат, М. 1958, стр. 359—360.

[2] См. А.ババореко, Неопубликованные письма И. А. Бунина. Сб. «Весна пришла», Смоленск, Отделение Союза писателей РСФСР, Смоленское книжное издательство, 1959, стр. 240.

«Схватить и изобразить индивидуальное и составляет истинную жизнь искусства... Не должно также бояться, что индивидуальное не встретит себе отклика. Всякий характер, как бы своеобычен он ни был, и все, что подлежит изображению, от камня до человека, — заключает в себе нечто общее» [1].

Все эти соображения могут показаться чересчур общими. Они должны лечь в основу самостоятельного исторического исследования. В самом деле, если история литературы, а тем более история стилей художественной литературы считает одной из своих существенных задач открытие закономерностей в изменениях форм организации литературных произведений, то проблемы стиля как исторической категории, проблемы структуры литературного произведения, разных типов или видов его композиционной замкнутости или «открытости» (т. е. свободного распространения), проблемы отражения в нем исторического лица автора, вопрос о степени необходимости именно такой постановки задачи, проблемы приурочения литературно-эстетического объекта (т. е. словесно-художественного сочинения) к точно определенному историческому деятелю и вопрос о целесообразности и оправданности таких поисков или такого стремления — все эти сложные и важные вопросы не могут быть обойдены, если не историей литературы, то, во всяком случае, наукой о стилях художественной литературы. От их исследования и соответствующего исторического освещения во многом зависит научное определение закономерностей развития стилей художественной литературы.

Во всяком случае, с категорией индивидуального стиля, формирующейся в русском литературно-художественном творчестве в XVII—XVIII веках, и затем в сентиментально-романтическом искусстве слова осложняющейся новыми существенными признаками, подвергающейся в поэтике и стилистике русского реализма с 20—40-х годов XIX века и особенно в последние десятилетия XIX и в первые десятилетия XX века коренному преобразованию, связаны специфические задачи и принципы отношения к авторству и определения, фиксации имени автора-творца индивидуального словесно-художественного произведения.

В эпоху развития индивидуальных стилей (с начала XIX в.) особенное значение приобретает имя (или псевдоним) автора. Подписи инициальными или другими буквами, а также звездочками пока можно оставить в стороне. Впрочем, и их исторический анализ очень важен. Известны, хотя в историко-стилистическом плане и не вполне еще объяснены псевдонимы Пушкина, Гоголя, Некрасова, Добролюбова, Чехова и других писателей XIX века. Самая фамилия писателя теперь оценивается с точки зрения ее творческих возможностей и перспектив. М. Куприна-

---

[1] «Разговоры Гете, собр. Эккерманом», пер. Д. В. Аверкиева, изд. 2-е, т. I, 1905, стр. 43.

Иорданская в своих воспоминаниях о А. И. Куприне повествует об его разговорах по поводу писательских фамилий: «Когда видишь на обложке новое имя, то всегда приходит в голову — имеет ли оно будущее, или это фамилия без будущего. Впервые я задумался над этим несколько лет назад, когда мне попались стихи поэта Лялечкина. Стихи были неплохи, хотя и незрелые, и видно было, что писал их начинающий молодой автор. «Ну, хорошо. — сказал я себе, — сейчас он молод и «Лялечкин» звучит наивно и даже мило. А что же будет, когда он доживет до седых волос? Он все еще будет Лялечкиным, и это будет смешно не вязаться с его поэзией, когда она станет зрелой и серьезной. Нет, эта фамилия без будущего, зрелого писателя из него не выйдет». И странно, после этого небольшого сборника фамилия Лялечкина мне больше не попадалась. Кажется, он умер молодым». Тут же рассказывается, как Л. Андреев, считая свою фамилию ординарной, подумывал о псевдониме. «И, перебирая фамилии, он говорил: «Вот Писемский, это не ординарно, или Михайлов-Шеллер, Мельников-Печерский. Эти фамилии читатель сразу запоминает. Андреев... Это мамаша берет провизию в мясной лавке Андреева...» «Наконец, — рассказывал Бунин,— я подал ему мысль: да подписывайся ты Леонид Андреев. Это будет звучать как двойная фамилия. Леонид рассмеялся и повторил несколько раз: «Совершенно, совершенно верно: Леонид Андреев».

Далее говорится о том, как сам А. И. Куприн, фамилия которого происходила от реки Купри́ (где находилось, в Тамбовской губернии, небольшое имение его деда), бывал недоволен, когда делали ударение на первом слоге его фамилии. Сообщается такой эпизод — из ресторанного быта:

«Как-то раз в Киеве мы сидели своей компанией... За соседним столиком сидел какой-то неизвестный нам тип и все время с интересом прислушивался к нашим разговорам... Вдруг он обратился ко мне: «Скажите, отчего вас называют Купри́н, а не Ку́прин? По-моему, Ку́прин лучше и остается в памяти, потому что похоже на «откупорен». Куприна возмутило и «взорвало» это насмешливое замечание».[1].

---

[1] М. Куприна-Иорданская, Годы молодости. Воспоминания о А. И. Куприне, М. 1960, стр. 126—127.

ГЛАВА II

АНТИИСТОРИЗМ И ПРОИЗВОЛЬНОСТЬ СУБЪЕКТИВНЫХ МЕТОДОВ ОПРЕДЕЛЕНИЯ АВТОРСТВА И ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ АВТОРСКОГО ТЕКСТА

1

Самое трудное и сложное в процессе прикрепления анонимного или псевдонимного литературного текста к автору — это выделение и объединение существенных индивидуальных авторских признаков и качеств при историко-семантическом и стилистическом анализе этого текста. Интерпретация текста — это по внутреннему существу своему работа сложная и тонкая, аналитическая и планомерная, кропотливая и динамическая. Последовательно раскрывая разные пласты или слои в семантике и стиле анализируемого текста, изыскатель шаг за шагом собирает, накапливает материал для воспроизведения образа автора и синтетически выясняет характерные черты индивидуального стиля путем сопоставления накопленных наблюдений с общей системой стиля предполагаемого автора.

Такая интерпретация лишь постепенно доводит до личности писавшего или приводит к ней. Конечно, далеко не всегда реконструкция лица писателя бывает в таких случаях вполне достоверна или доказательна. Часто филологу приходится довольствоваться гипотезой — более или менее убедительной.

Вопрос о внешних приметах, отличиях и внутренних своеобразиях индивидуального стиля того или иного писателя чрезвычайно важен для узнавания или опознавания произведений этого автора. Но по отношению к русской литературе в ее историческом развитии этот вопрос очень мало изучен. Самое трудное — это именно выделение непререкаемых, бесспорных качеств

индивидуального стиля в их структурном единстве. Эпоха, жанр, литературное направление, к которым относится анонимное произведение, бывают или непосредственно очевидны или, если соответствующее произведение дошло до нас в поздней рукописной передаче, могут быть с значительной степенью достоверности определены посредством его историко-лингвистического, историко-стилистического и шире: историко-филологического анализа.

Методология же определения индивидуального авторства по данным языка и стиля очень сложна. Основным и главным требованием в этой сфере эвристических принципов по отношению к явлениям литературы XIX—XX веков является глубокое и точное знание словесно-художественной системы индивидуального стиля писателя. Как известно, изучение истории стилей русской художественной литературы у нас находится в довольно плачевном состоянии. В связи с этим у нас часто декларируется резко скептическое отношение к способам установления авторства по данным языка и стиля. Быть может, для такого скептицизма есть некоторые основания в работах некоторой части современных литературоведов.

А. М. Гаркави в статье «Некрасов и Лермонтов» видит соответствия в стиле Некрасова и Лермонтова, свидетельствующие о лермонтовском влиянии, в сходстве таких образов некрасовского стихотворения «На улице»:

Не так ли ты, продажная краса,
Себе придать желая блеск фальшивый,
Старательно взбиваешь волоса
На голове давно полуплешивой?

и лермонтовского стихотворения «Поэт»:

Как ветхая краса, наш ветхий мир привык
Морщины прятать под румяны.

А. М. Гаркави, установив эту, по его мнению, стилистически значимую параллель, пишет, что некрасовский «образ ветшающей красоты с ее косметическими потугами невольно напоминает» лермонтовские стихи о «ветхой красе» из «Поэта». Между тем у Некрасова изображается красота не ветхая, а «продажная», с «фальшивым блеском», поддельная, а у Лермонтова «ветхий мир» представлен в образе ветхой, но молодящейся красы. Конечно, трудно удержать литературоведа от «привычки к невольным припоминаниям», но с историко-стилистической точки зрения еще более трудно найти близкое сходство в словесно-художественных приемах изображения «красы» в тех стихах Некрасова и Лермонтова, которые здесь сопоставлены[1].

[1] «Н. А. Некрасов. Статьи, материалы, рефераты, сообщения (К 125-летию со дня рождения)». Научный бюллетень Ленинградского государственного ордена Ленина университета, № 16—17, Л. 1947, стр. 47. См. рецензию Н. М. Онуфриева в «Советской книге», 1947, № 11 (ноябрь), стр. 107.

В «Заметках о Некрасове» И. Г. Ямпольского признаются показателем «идейного созвучия» и продуктом последовательного влияния Герцена на Некрасова, Некрасова на Минаева соответствия в фразах:

«За каждой стеной мне мерещится драма»
(А. И. Герцен, «Капризы и раздумье»);

«Мерещится мне всюду драма»
(Некрасов, «Ванька»);

и у Минаева: «И я вижу незримые драмы»
(Поэма «Та или эта?») [1]

Но ведь непосредственно ясно, что минаевский стих по своей образной структуре имеет очень мало общего с соответствующими фразами Герцена и Некрасова. А для оценки совпадения одной фразы в произведениях Герцена и Некрасова необходимо изучить проблему связи и соотношения их словесно-художественных систем и функциональные соответствия или различия употребления одних и тех же фраз и оборотов.

Между тем И. Г. Ямпольский, видя в этих параллелях доказательство «непосредственного воздействия Герцена на Некрасова», а Некрасова — на свою поэтическую школу, настойчиво убеждает в том, что «Некрасов читал, разумеется, «Капризы и раздумье» и что поэма Минаева «по своей теме, идее и стилю тесно связана с Некрасовым» [2].

Стиль писателя должен изучаться как единая, внутренне целостная система функционально согласованных или соотносительных средств словесно-художественного выражения. Механическое выделение и сопоставление отдельных элементов разных стилей, вообще говоря, не имеет значения ни для решения вопросов влияния одного стиля на другой, ни для решения проблемы авторства.

В создании атрибуционных легенд так же, как и в искажении авторского текста, особенно велико значение мотивов субъективно-психологических и субъективно-идеологических, тем более что эти мотивы нередко взаимно сочетаются и вступают одни с другими в сложное взаимодействие.

Поэтому прежде всего необходимо отказаться от применения к тексту, вернее накладывания на него шаблонных схем, вращающихся вокруг личности предполагаемого автора. Вот — иллюстрация. Найдено в Московском государственном литературном архиве письмо, подписанное «покорнейшим слугою Иваном Крыловым» (письмо от 1842-го года Генваря 29-го дня Мо-

---

[1] «Н. А. Некрасов. Статьи, материалы, рефераты, сообщения (К 125-летию со дня рождения)». Научный бюллетень Ленинградского государственного ордена Ленина университета, № 16—17, Л. 1947, стр. 49—50.

[2] Ср. «Советская книга», 1947, № 11 (ноябрь), стр. 107—108.

сква)[1]. Спрашивается, можно ли непосредственно (даже если почерк очень схож) приписывать это письмо баснописцу И. А. Крылову? Конечно нет.

Омонимы, связанные с именами лиц, — явление в быту и литературе нередкое. Историки древнерусской литературы знают несколько Кириллов в качестве авторов, спорят о Феодосиях и т. п. Рядом с Белкиным-Пушкиным стал выступать под именем Белкина Сенковский. Хлестаков в «Ревизоре» пользуется приемом размножения литературных омонимов для придания себе писательского блеска:

«Хлестаков. ...Моих, впрочем, много есть сочинений: Женитьба Фигаро, Роберт Дьявол, Норма. Уж и названий даже не помню... У меня легкость необыкновенная в мыслях. Все это, что было под именем Барона Брамбеуса, Фрегат Надежды и Московский Телеграф... все это я написал.

Анна Андреевна. Скажите, так это вы были Брамбеус?

Хлестаков. Как же, я им всем поправляю стихи. Мне Смирдин дает за это сорок тысяч.

Анна Андреевна. Так, верно, и Юрий Милославский ваше сочинение?

Хлестаков. Да, это мое сочинение.

Анна Андреевна. Я сейчас догадалась.

Марья Антоновна. Ах, маминька, там написано, что это г. Загоскина сочинение.

Анна Андреевна. Ну вот: я и знала, что даже здесь будет спорить.

Хлестаков. Ах да, это правда, это точно Загоскина; а есть другой Юрий Милославский, так тот уж мой.

Анна Андреевна. Ну, это, верно, я ваш читала. Как хорошо написано!»[2]

П. А. Вяземский отметил в своей записной книжке: «Вот слава! В новое издание сочинений Пушкина едва не попали стихи Алексея Михайловича Пушкина на смерть Кутузова, напечатанные в *Вестнике Европы* 1813. Я их подметил и выключил»[3].

Так как «Письмо Крылова к неизвестному», написанное в Москве за два года перед смертью баснописца И. А. Крылова, не содержит в себе никаких намеков на интерес его автора к басням или литературе вообще, а касается вопроса об отпуске на волю крепостной «дворовой девки», то, естественно, возникает вопрос: является ли «покорнейший слуга Иван Крылов», жительствующий в Москве, тем же лицом, что и баснописец Иван

---

[1] См. сб. «И. А. Крылов. Исследования и материалы». Под редакцией Д. Д. Благого и Н. Л. Бродского, М. 1947, стр. 250—251.

[2] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. IV, изд. АН СССР, 1951, стр. 48—49.

[3] П. Вяземский, Старая записная книжка. Редакция и примечания Л. Гинзбург, изд. писателей в Ленинграде, 1929, стр. 101.

Крылов, проживавший в Петербурге? Есть ли факты, свидетельствующие о том, что И. А. Крылов зимою 1842 года, за два года до своей смерти, гостил в Москве? Не столкнулись ли мы в этом случае с «омонимом»? Тем ли почерком написан автограф этого письма, что письма и сочинения баснописца И. А. Крылова?

Во всяком случае, было бы неправомерным и преждевременным непосредственное, свободное от внимательного археографического, исторического, смыслового и стилистического анализа истолкование этого письма в таком житийно-патетическом и мнимом «революционно-демократическом» стиле: «...Данное письмо, написанное всего за два года перед смертью, представляется особенно значительным и интересным. Народная «сказочка», рассказываемая здесь Крыловым, горячее участие, проявляемое им к судьбе неведомой «крепостной дворовой девки», иронический намек на нерусское воспитание своего сиятельного адресата, — все это *необычайно ярко и выпукло* (курсив мой. — *В. В.*) рисует нам облик великого русского баснописца-народолюбца и патриота, неутомимо боровшегося против галломании высших кругов дворянского общества» [1].

Прочитавши эту характеристику автора письма, это заключение Д. Д. Благого, читатель вправе спросить: почему «крепостная дворовая девка» Олимпиада Александрова, о которой говорится в письме, названа «неведомой»? Кому она неведома? Д. Д. Благому? Автор письма, как ясно из его изложения, хорошо «ведал» эту девку и был очень заинтересован в ее отпуске на волю. Об этом свидетельствуют следующие строки письма Ивана Крылова: «Я вас просил покорнейше уговорить, ежели вы можете, Василия Сергеевича Новосильцева об отпуске на волю крепостной его дворовой девки Олимпиады Александровой, доставшейся ему после кончины жены его Дарьи Ивановны Наумовой; вы можете о сем попросить Капитолину Михайловну, она хорошо знала сестру ее, Пелагею Александрову, которая ходила и за супругою Василия Сергеевича, Дарьею Ивановною Наумовою, и за матерью ее; ежели он будет отзываться, что она досталась не ему, а детям его, то он может сказать в отпускной, что она досталась ему на седьмую часть после жены его, Дарьи Ивановны Наумовой» [2].

Очевидно, что Иван Крылов хлопочет о «крепостной дворовой девке», которую он достаточно знает и с сестрой которой также хорошо знаком. Мотивы ходатайства — личные, бытовые, а не идеологические, не антикрепостнические, не народолюбческие. Иван (а это, как выяснил А. В. Западов, — московский чиновник Иван Захарович, а не баснописец Иван Андреевич) Крылов рекомендует для облегчения дела употребить такую юридиче-

---

[1] «И. А. Крылов. Исследования и материалы», М. 1947. Комментарии Д. Д. Благого к «Письму Крылова к неизвестному», стр. 251.

[2] Там же, стр. 250.

скую хитрость: «А где положено по ревизии, сего писать не надобно, в девке спорить никто не будет».

Письмо насыщено приказной терминологией и фразеологией, канцелярскими формулами и конструкциями («ежели он будет отзываться...», «где положено по ревизии...», «в девке спорить никто не будет...», «отпускную у сего прилагаю...» и т. п.). Стиль письма ведет к образу канцеляриста-казуиста.

Д. Д. Благой увидел «иронический намек на нерусское воспитание своего сиятельного адресата», столь характерный для «народолюбца и патриота, неутомимо боровшегося против галломании высших кругов дворянского общества», в таких словах зачина письма:

«Милостивый государь, князь Сергей Николаевич! Не знаю, сказывали ли вам в детстве вашем сказки, но по воспитанию, вам данному, я сего не полагаю, и для сего хочу вас позабавить сказочкою. Слушайте, я начинаю». Есть ли тут ирония, а тем более «иронический намек» на галломанию князя? Как всем хорошо известно, «интонация» (вместо подлинного исторического анализа текста), на которую так часто и так бездоказательно ссылается Д. Д. Благой, — вещь очень деликатная и очень субъективная. Можно признать стиль начала этого письма несколько «фамильярным» и «затейливым», «забавным» (в «забавном русском слоге»). Надо полагать, что Иван Захарович Крылов был и считал себя хорошим знакомым князя, связанным с ним какими-то делами и отношениями. И сказочка о петухе и жерновах рассказывается Иваном Захаровичем Крыловым отнюдь не из простой любви к фольклору, к народной словесности и для простой забавы, а с деловой целью, с надеждой воздействовать на барина подобно петуху сказки и «получить свои жерновки» («Вот вам сказка, теперь к делу»).

«В некотором царстве, не в нашем государстве жил-был петух, у него были жерновки или жернова, наверное не знаю, да и сказка о сем молчит, да дело в том, что сии жерновки были отняты помещиком. Петух, чтобы получить свои жерновки, ежедневно кричал на кровле у сего господина: «Барин, барин! отдай мои жерновки!» — и сим способом получил. Вот вам сказка, теперь к делу». Сказка эта неспроста предшествует делу. Она освещает суть просьбы или домогательства. Дворовая девка Олимпиада Александрова — это «жерновки» Ивана Крылова.

Для того чтобы осмыслить функцию сказки о петухе и жерновках в композиции этого письма, необходимо остановиться на этой сказке, ее стиле и ее образном строе.

В «Словаре русского языка, составленном Вторым Отделением Имп. Академии наук» читаем под словом жерновок (чешск. žernovek) — в первом значении:

«Уменьш. от жернов, ручная мельница. *Тогда ломай и жги все, что называется машиной, она хлеб отбивает у людей; пряди*

вручную на самопрялке; мельницы жги, мели вручную, на татарском жерновке. Даль. Повести. *У них* (у старика со старухой), *кроме всякого добра, были жерновки и петушок. Жерновки сами мололи им муку...* (Волог. Сб. св. II, 182)[1]. То же Ворон.: жорновки (Аф. Ск., II, 112)»[2].

В сборнике «Народные русские сказки» А. Н. Афанасьева находится сказка «Петух и жерновцы»[3]. В ней говорится о бедняках — старике со старухой. У них не было хлеба. Они набрали в лесу желудей. Один из них, попавший в подполье, пустил росток. Из него вырос дуб до самого неба. Не стало у старика со старухой желудей. Старик взял мешок и полез на дуб. Взобрался на небо. Там он достал кочетка и жерновцы, захватил их с собой и вернулся домой. Жерновцы стали молоть: «ан блин да пирог, блин да пирог! Что ни повернет — все блин да пирог!..»

Проезжий барин поел этих блинков и украл жерновцы. Загоревали старик со старухой. Кочеток (петушок) решил им помочь. «Прилетел он к боярским хоромам, сел на ворота и кричит: «Кукуреку! Боярин, боярин, отдай наши жерновцы золотые, голубые! Боярин, боярин, отдай наши жерновцы золотые, голубые!» Барин приказал бросить кочетка в воду. Кочеток выпил в колодце всю воду и опять кричит на боярских хоромах о жерновцах. Барин снова велел поймать кочетка и бросить в горячую печь — прямо в огонь. Бросили его в печь, а он стал приговаривать: «Носик, носик, лей воду! Ротик, ротик, лей воду!» — и залил весь жар в печи. Вспорхнул, влетел в боярскую горницу и опять кричит о жерновцах.

«Гости услыхали это и побегли из дому, а хозяин побег догонять их; кочеток золотой гребенек схватил жерновцы и улетел с ними к старику и старухе»[4].

Итак, «покорнейший слуга Иван Крылов», пользуясь аналогией сказки о петушке и жерновках, просит князя Сергея Николаевича помочь ему вернуть свои «жерновки» — крепостную дворовую девку Олимпиаду Александрову, выхлопотать ее у владельца — сенатора Василия Сергеевича Новосильцева. Он уже заранее заготовил по форме отпускную, о чем и сообщает своим стилем — смесью чиновничье-официального диалекта с бытовой народно-разговорной речью: «Я на всякий случай и отпускную у сего прилагаю, случай надо ловить за волосы, ускользнет — не поймаешь, в вашем же расположении я совершенно уверен...»

---

[1] «Сборник сведений для изучения быта крестьянского населения России», вып. II, под ред. Н. Харузина, М. 1890 (Н. А. Иваницкий, Материалы по этнографии Вологодской губернии).

[2] Словарь русского языка, составленный Вторым Отд. Имп. Академии наук, СПб. 1907, т. 2, стр. 378.

[3] Народные русские сказки А. Н. Афанасьева, М. 1958, т. 2, стр. 35—36, № 188.

[4] Там же, стр. 36.

Воплощенный в этом письме образ казуиста-чиновника далеко «отводит от стихов», от поэзии и — даже при очень большом желании и усердии — никак не может быть связан с образом знаменитого баснописца И. А. Крылова, тем более что этому противоречат археографические и исторические свидетельства. Таким образом, нельзя подменять строгие объективно-исторические и историко-стилистические приемы и принципы определения авторства априорными субъективно-идеологическими соображениями и эмоциональными уверениями[1].

2

Стиль произведения структурно связан с его идейным содержанием. Мысли в акте и результате своего словесно-художественного воплощения становятся элементами и компонентами структуры произведения литературного искусства. Они приобретают индивидуализированный вид. Правда, общее направление и характер стилистического выражения темы обычно подсказываются словесно-художественной традицией. Они историчны и социологически обусловлены. Литературная традиция предупреждает также о несоответствии тех или иных форм стиля избранной тематике или проблематике. Тема и образ должны гармонировать с тоном, то есть с общей экспрессивно-стилистической окраской художественного произведения. Очень интересны относящиеся сюда рассуждения Н. А. Некрасова о стиле двух стихотворений В. Г. Бенедиктова, помещенных в «Библиотеке для чтения» за 1855 год (№№ VIII и IX).

В своих «Заметках о журналах за сентябрь 1855 г.» Н. А. Некрасов писал: «В IX № «Библиотеки для чтения» помещено стихотворение г. Бенедиктова «Малое слово о Великом». Если б стихотворение было только слабо, мы оставили бы его в покое: чье «слово» не побледнеет перед личностью Петра? о нем, соб-

[1] Критерий «субъективного чутья» и разных степеней личной уверенности еще совсем недавно был господствующим в литературной эвристике. Интересны свидетельства о приемах атрибуции, применяемых В. С. Спиридоновым, известным исследователем творчества В. Г. Белинского, А. А. Григорьева и других выдающихся деятелей русской журналистики середины и второй половины XIX в. «...Чаще всего при определении авторства той или иной анонимной статьи, — пишет Б. Ф. Егоров, — исследователь руководствовался субъективным чутьем. Большинство карточек Спиридонова, куда занесены соответствующие произведения, содержит такие «доказательства»: «сомнений нет», «вероятно», «все говорит, что статья принадлежит Ап. Григ. ⟨орьеву⟩». Поэтому ученый неоднократно приписывает Григорьеву статьи Эдельсона из «Москвитянина», Е. Моллера из «Якоря» и т. п. (как известно, элементы субъективизма при атрибуции Спиридонов допустил и в работе над сочинениями Белинского)» (Б. Ф. Егоров, Аполлон Григорьев — критик. «Труды по русской и славянской филологии, III, Уч. зап. Тартуского гос. ун-та», вып. 98, 1960. Приложения, стр. 216).

ственно, и не может быть великих слов. Но... вот, для примера, как отразилось в стихотворении г. Бенедиктова одно из бессмертных дел Великого — основание Петербурга.

Раз, заметив *захолустье,*
Лес, *болотный уголок,*
Глушь кругом, при Невском устье
Заложил он городок.

Шаток грунт, да сбоку море:
Расхлестнем к Европе путь!
Эта дверь не на затворе,
Дело сладим *как-нибудь.*

Нынче — сказана граница,
Завтра — срублены леса,
Чрез десяток лет — столица,
Через сотню — чудеса.

Кто не почувствует, как эта картина бедна, неполна и неверна, начиная с природы — до того, что думает или говорит у г. Бенедиктова преобразователь, решаясь заложить город? *Захолустье, болотный уголок* — разве эти слова сколько-нибудь дают понятие о пустынной, грандиозной и дикой природе, среди которой гениальная мысль Великого угадала необходимость русского города?» Н. А. Некрасов предлагает сравнить с этими бенедиктовскими стихами, их образами и их словарем, ритмом и синтаксисом «картину, нарисованную Пушкиным по тому самому фону» (начальные строки «Медного всадника»), и обращает внимание «на тон, которым говорит Пушкин сравнительно с тоном г. Бенедиктова». — «Не правда ли, — продолжает Некрасов, — тон не последнее дело в литературном произведении, не говоря уже о других требованиях? До какой степени удовлетворяет стихотворение, например, внутреннему пониманию характера и верному его отражению до малейших подробностей, можно уже видеть», сравнив способы выражения дум Петра у Пушкина и Бенедиктова.

«...У Пушкина Петр думает:

Судьбою здесь нам *суждено*
В Европу прорубить окно...
и проч.

Г-н же Бенедиктов заставляет его думать так:

Эта дверь не на затворе,
Дело сладим *как-нибудь.*

Но возвращаемся к тону стихотворения, не предъявляя никаких других требований. Великое дело введения в России флота отразилось у г. Бенедиктова в следующих четырех стихах:

Взял топор — и первый ботик
Он устроил, сколотил,
И родил тот ботик — флотик,
Этот флотик — флот родил.

Указ о бороде в следующих:

Надо меру взять иную!
Русь пригнул Он... быть беде!
И хватил ее, родную,
Топором по бороде:

Отскочила! — Брякнул, звякнул
Тот удар... легко ль снести?
Русский крякнул, русский всплакнул:
Эх, бородушка, прости!

Кое-где и закричали:
«Как? Да видано ль вовек?»
Тсс... молчать! — И замолчали.
Что тут делать? — Царь отсек.

Важные исторические факты, имевшие столь сильное влияние на судьбу целого народа, не являются ли несколько в чуждом им свете, переданные таким тоном, с такой точки зрения?

Это — не народный язык и не язык людей образованных, — что же это такое?.. Не беремся отвечать, — знаем только, что на такой тон нельзя написать удовлетворительного произведения о предмете, который избрал г. Бенедиктов.

Заметим еще, что стремление к оригинальности, к обычной у г. Бенедиктова вычурности и ухарской громозвучности... местами привело автора к неверному употреблению слов, как, например, в следующем куплете:

И в тот век, лишь взор *попятишь*,
Все оттоль глядит добром —
И доселе, *что ни схватишь*,
Отзывается Петром...

Возможно ли: *попятить взор*? Для этого единственное средство, чтоб глаза выскочили на затылок, но, *попяченные* таким образом, они едва ли сохранят способность что-нибудь видеть. Вторая половина куплета тоже не верна. Схватить можно и недостойный предмет». Н. А. Некрасов считает самым удачным местом в стихотворении следующие строфы:

И с ремесленной науки
Начал Он, и, в деле скор,
Крепко в царственные руки
Взял Он плотничий топор.

С бодрым духом в бодром теле
Славно плотничает царь;
Там успел в столярном деле;
Там — глядишь — уж и токарь.

Приловчил к станку Он руку
И Данилыча зовет:
«Эку выточил я штуку!»
Да и штуку подает.

К мужику придет: «Бог помочь!»
Тот трудится, лоб в поту.
«Что ты делаешь, Пахомыч?»
— Лапти, батюшка, плету;

Только дело плоховато,
Ковыряю, как могу,
Через пятое в десято.
«Дай-ка, я те помогу!»

Сел. Продернет, стянет дырку,
Знает, где и как продеть,
И плетет в частоковырку,
Так, что любо поглядеть.

«Это место хорошо — именно своей тривиальностью, — пишет Н. А. Некрасов. — Так и должно говорить о плетении лаптей, кто бы их ни плел. Но когда хотим говорить об основании города среди пустыни вследствие соображений, гениально прозревающих в даль грядущего, об устройстве флота, о распространении просвещения «на Руси — немножко дикой» (стих. г. Бенедиктова), ясно, что тогда нужен тон другой» [1].

То же несоответствие между «тоном», общей экспрессивно-стилистической тональностью произведения и между самими предметами художественного изображения Н. А. Некрасов находил в стихотворении В. Г. Бенедиктова «Отечеству и врагам его» («Библиотека для чтения», 1855, № VIII), «в котором, между прочим, есть такие стихи о любви автора к родине:

Я люблю тебя во всем
. . . .
В русской деве светлоокой
С звонкой россыпью в речи,
В русской барыне широкой,
В русской бабе на печи, —

В русской песне залюбовной,
Подсердечной, разлихой,
И в живой, сорвиголовной,
Всеразгульно-плясовой, —

В русской сказке, в русской пляске,
В крике, в свисте ямщика,
И в хмельной с присядкой тряске
Казачка и трепака».

Некрасов пародически продолжает это перечисление:

В пирогах, в ухе стерляжей,
В щах, в гусином потрохе,
В няне, в тыковнике, в каше
И в бараньей требухе.

Эти последние четыре строки, не правда ли, — иронически спрашивает Некрасов, — «очень идут тут? Их как будто недоста-

[1] Н. А. Некрасов, Соч. в трех томах, т. 3, Гослитиздат, М. 1953, стр. 340—343.

вало! — Выражать любовь свою к отчизне любовью к трепаку или к няне и к ботвинье (блюдам, впрочем, прекрасным), — продолжает Некрасов, — смешивая эти пустяки с предметами действительно существенными и достойными сочувствия *каждого* русского, теперь уже слишком несвоевременно. Такой патриотизм давно и достойно отмечен прозванием: квасного. Любовь к отечеству заключается прежде всего в глубоком, страстном и небесплодном желании ему добра и просвещения, в готовности нести ему на алтарь достояние и самую жизнь; в горячем сочувствии ко всему хорошему в нем и в благородном негодовании против того, что замедляет путь к совершенствованию... Пожалуй, к этим *необходимым* принадлежностям каждого истинного сына своей земли можно присоединить и любовь (как оно часто и бывает) к каждой мелочи родного быта, обычаев, нравов — до вкуса в пище. Но это уже не есть условие необходимое. Можно не любить трепака или квасу — и умереть за отечество, жертвою любви к нему и сознания своего долга. И наоборот. Любя и квас, и трепак, и очищенную, можно дойти до забвения своих обязанностей, если сознание долга в человеке слабо и любовь к родине не имеет основы разумной... Ничего не может быть приятнее для русского, как чтение таких произведений, где торжествует чувство патриотизма. Но надобно, чтоб это великое чувство было выражено достойным его образом!»[1]

Разоблачая — вслед за Белинским — отрицательные, риторические и псевдопатриотические качества стиля Бенедиктова, Н. А. Некрасов демонстрирует свое активное владение отвергаемым стилем. Таким образом, необходимо понимание и знание полной системы индивидуального стиля или, во всяком случае, основных, существенных элементов его структуры. Только при таких условиях можно опознать и найти этот стиль во всех его скрытых воплощениях.

От глубины проникновения в систему индивидуального стиля зависят степень ясности и сила освещения портрета автора. Очень интересны в этом отношении критические замечания Н. А. Некрасова об очерке «Провинциальные типы» Ивановского-Елецкого («Провинциальные типы. Листки из записной книги светского человека. I. Феденька»), напечатанном в «Отечественных записках» за 1855 год (сентябрь, № X). Сразу же на сцену выступает образ автора или «светского человека». «Что такое «Феденька»? Автор, или «светский человек», приезжает на какой-то званый обед в провинции и жестоко отделывает с помощью своего ядовитого остроумия провинцию и провинциалов, делая на каждом шагу замечания вроде следующих: «...На больших *провинциальных* обедах *всегда* приходится сожалеть о том, что *подают суп* на донышке... ...*Провинциальные* барышни *считают за стыд* съесть кусок говядины».

---

[1] Н. А. Некрасов, Соч. в трех томах, т. 3, стр. 344—345.

Ничто и никто ему не нравится; между гостями он отличает только одного Феденьку, худенького мужчину, с волосами наполовину седыми, в поношенном сюртуке, застегнутом доверху. Это и есть широкая натура; он пьет лихо, задорен в ссорах, говорит отрывисто и под конец повести, как водится, рассказывает свою историю, служащую, так сказать, пояснением его меланхолии, неприличия в поступках и страсти к спиртным напиткам. История его такая. Феденька был игрок и забулдыга. В полку он проигрался и попросил у своей свояченицы денег. Но лучше пусть говорит сам Феденька — он так удивительно говорит!

«—Жду, стало быть, ответа... долго жду... Нет ничего!.. Я, то есть, еще, стало быть, пишу... Бац, ответ!.. Читаю, стало быть: нет, говорит, денег... неурожай, то... другое... подожди, говорит... Хорошо ждать-то!.. пить, стало быть, есть надобно... Тут, знаешь, сердце... ну, молод, стало быть, 21 год... Фрр — вспыхнуло!.. влюбился, стало быть... Женился... Ангел была она, то есть, стало быть, жена-то моя... Помнишь?.. да нет, вы ее не знали...».

И тем же отрывистым, спотыкающимся стилем излагается вся исповедь Феденьки, крепко засевшего на шею и на жизнь своей жены и с течением времени сведшего ее в могилу. Она берет на себя все заботы о Феденьке и безропотно выносит все его эгоистические сумасбродства.

Умирают его отец и мать.

— Тут, стало быть, вдруг, здорово живешь, батюшка того... стало быть, удар... скончался... Поразило меня, знаешь... Хожу, как шальной... А она, ангел, говорит: «Что́, Феденька?.. воля божья... Ну, и то, и сё говорит... Знаешь, легче, как она-то тут... Хорошо-с... Не прошло, стало быть, и году, вдруг — горячка!.. девять дней, и матушка — фю!.. прощай!.. Обмер, знаешь, теряюсь... Опять она, ангел-то, жена моя... «Что, говорит, Феденька? Я, говорит, стало быть, заменю тебе всех!..» И точно... всех заменила, всех!.. Чудная была... ангел, просто ангел!.. Вот, знаешь, приехали сюда... живем... ну, и того... дети. *Глядим,* пятеро. *Откудова?* Пять, стало быть... Пошли заботы... учить нужно, присмотреть... Она, бывало, смотрит, учит... Она — все... я — ничего...» И так идет весь рассказ. «После этого рассказа «светский человек» молча и с *чувством* пожал рассказчику руку и Феденька уехал».

Н. А. Некрасов так характеризует стиль рассказа и его смысл, раскрывающийся в образе Феденьки и в сочувственном отношении к нему со стороны «светского человека» и родственного ему автора.

«Не говорим уже о пошлости содержания, о неверности языка, с точками после каждого слова (что делает печатную страницу похожею на то, как будто на нее просыпали горсть пороху), языка, которым никто не говорит, кроме заик и сумасшедших; умалчивая о ничтожности рассказа вообще, скажем два слова о смысле его. Феденька, вступающий в брак, имея на шее сто тысяч долгу, которых нечем ему заплатить; Феденька,

который, женившись, нимало не делается лучше, но продолжает пить, играть и ездить с собаками, забывая о жене, о детях до такой степени, что когда ему однажды случилось счесть их и насчитать пять, он восклицает: *откудова*? Феденька, принимающий любовь и самоотвержение своей жены, как животное, без мысли, без сознания, и в течение *двадцати лет* ни разу не подумавший о том, что ей это стоит? Наконец, Феденька, на которого не подействовала даже и смерть жены, будто бы бесконечно им любимой, — Феденька, продолжающий и по смерти жены, без всякой мысли о детях, так же точно пить и играть, как пил и играл при ней, — что такое этот Феденька, как не отъявленный неисправимый негодяй? Дайте такому человеку другую жену, он опять поступит точно так же... Кажется, ясно? И между тем все сочувствие повести на стороне Феденьки! «Светский человек», при его рассказе *«растроганный и увлеченный, чуть было не бросился к нему на шею»,* и автор, видимо, разделяет увлечение своего «светского человека». «Светский человек», наивно очарованный вместе с автором своим Феденькою, старается (конечно, безуспешно) навязать свое сочувствие и читателю, восклицая в одном месте: «Читатель! полюбите, как и я, моего Феденьку!» Но читатель не ребенок: он, к счастью, знает, что думать о таких личностях и таких авторах!»[1]

Тонкость этого стилистического анализа, тесная спаянность в нем плана выражения и плана содержания в высшей степени поучительна. Этого рода образцы стилистических анализов имеют важное значение для разработки историко-стилистических методов определения авторства. В этой связи нельзя не вспомнить анализа Ф. М. Достоевским стиля Лескова в «Дневнике писателя» за 1873 год (глава «Ряженый»).

Решение проблемы авторства по отношению к литературе нового времени определяется и обусловливается глубиной объективно-исторического знания системы индивидуального стиля данного автора. Между тем до сих пор в русской филологической науке преобладают приемы субъективного выделения отдельных примет того или иного индивидуального стиля и приемы субъективно мотивированного приурочения анонимных произведений к избранным именам авторов.

3

С представлением об индивидуально-художественном стиле обычно сочетается убеждение, что такой стиль обладает характеристическими приметами, по которым его легко можно узнать или распознать и отличить от других личных стилей.

---

[1] Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч. и писем, т. IX. Критика и публицистика 1841—1869, Гослитиздат, М. 1950, стр. 319—323.

Так, в стиле Ф. И. Тютчева отмечаются его знатоками и поклонниками своеобразные «странности». Проф. Р. Ф. Брандт считал, что к стихотворениям Тютчева, отличающимся, по словам Фета, «дерзновенною отвагой» даже без «чувства меры», можно, например, отнести «красивые, но странные «Вечер», «Вчера в мечтах обвороженных», «Видение» и «Летний вечер», а в меньшей мере — «Под дыханьем непогоды». Крайне странны, к тому же даже написанные не особенно размашисто, «Близнецы», где с известной парой «сон и смерть» сопоставлена другая — „любовь и самоубийство“». Вместе с тем Р. Ф. Брандт выделил как специфическую примету индивидуального поэтического стиля Тютчева необычное расширение контекстов употребления глагола — *петь*.

«Странностью этого рода, несколько раз повторяемою, — писал он, — является *пение*, слышимое поэтом там, где оно другому вряд ли послышится:

День догорал; звучнее пела
Река в померкших берегах. IX, 19—20

И ветры свистели, и пели валы. XXIV, 6.

Месяц слушал, волны пели. LXXV, 9.

Все звучней колеса пели,
Разгребая шумный вал. CI (Плавание), 11.

Фонтан... поет в углу. CXIX, 9—10.

Словно буря дождевая
В купах зелени поет. CCII, конец.

Поют деревья, блещут воды,
Любовью воздух растворен. CXXVIII, 5»[1].

Точно так же Р. Ф. Брандт отмечает как своеобразные приметы индивидуально-поэтического стиля Тютчева некоторое количество слов «отчасти необычных, отчасти являющихся в необычном значении». Например, *вестить:*

Много славы, много горя
Эта нить порой *вестит*. CLIII;

характерное употребление слов — *строй*, *стройный:*

Душа его возвысилась *до строю* —
Он *стройно жил*, он *стройно пел*. CXXXIX, III.

---

[1] Р. Ф. Брандт, Материалы для исследования «Федор Иванович Тютчев и его поэзия», СПб. 1912, стр. 128. Нумерация стихотворений здесь ведется по второму изданию «Сочинений Ф. И. Тютчева» под редакцией А. А. Флоридова (СПб. 1900).

Умевший все совокупить
В ненарушимом полном *строе,*
Все человечески благое. CCXVI, VII;

сочувственный:

Весь этот мир был так сочувствен ей. CLXX, 6;

Пусть, *сочувственный* поэт,
Тебе хоть молча скажет он,
Как дорог был мне твой привет. CLXXIV, 1;

сложные эпитеты типа: *тиховейно*, *огнецветно*, *огнезвездный* и др. под.:

Фонтаны брызжут *тиховейно,*
Прохладой сонной дышит сад,
И как над вами юбилейно
Петровы липы здесь шумят! CLXXV, конец.

Вдруг просветлеют *огнецветно*
Их непорочные снега. CLXXVII, 13.

Где битва мрачнее, воители чаще,...
Туда он ударит, перун вседробящий,
И след *огнезвездный* и кровью горящий
Пророет дружине в железной ночи. VII^2, III^1.

Р. Ф. Брандт указывает также в качестве специфической индивидуально-стилистической черты поэзии Ф. Тютчева «слишком частое» повторение эпитетов — *огневой* и особенно *роковой*, причем этот второй эпитет употребляется «подчас даже не совсем уместно».

Огневой:

Преломясь о капли огневые. VI, V.

С лазурью неба огневой. LXII, конец.

По младенческим ланитам
Струились капли огневые. LXIII, конец.

Вечер...
Сеет розы огневые. CXXII, II.

Одне зарницы огневые,
Воспламеняясь чередой,...
Ведут беседу меж собой. CCV, 5.

В последний раз упился
Он влаги огневой. $XIII^2$, 4.

Мозг поэта огневой. XXI^2, 4.

---

[1] Р. Ф. Брандт, Материалы для исследования «Федор Иванович Тютчев и его поэзия», стр. 133—135.

Роковой:

На камень жизни роковой. IV, начало.

...судеб посланник роковой. XLIII, 13.

...длань незримо роковая. LXX, 14.

...на приступ роковой. XCIII, III.

(Все льдины) — малые, большие, —
Утратив прежний образ свой,...
Сольются с бездной роковой. XCV, III.

Как дремлют праведные тени
Во мгле Стигийской роковой. CXXIV, 16.

И роковое их слиянье
И поединок роковой. CXXVI, 4—5.

При первой встрече роковой. CXXXVII, IV.

...в минуту роковую. CXXXVIII, посл. строфа.

Взор..., как страданье, роковой. CLXII, 12.

Тот день годины роковой. CXLIV, II.

Клеймо... роковое. Там же, конец.

В последней, в роковой борьбе. CXLVI, 18.

Слова неясны роковые. CXLVII, 23.

...в страшную минуту роковую. CLXX, в конце.

...в этом роковом бою. CLXXVII, II.

Вот выпало призванье роковое. CLXXXVI, начало.

С того блаженно-рокового дня. CCIII[б], 2.

Завтра утро рокового дня. CCIII[в], 10.

Их тяжкий гнет, их бремя роковое. CCVI, 3.

Свети в наш сумрак роковой! CCXVI, VI.

В те дни кроваво-роковые. CCXXV, начало.

Две силы есть, две роковые силы. CCXXXI, начало.

Когда она при роковом сознаньи
Всех прав своих, с отвагой красоты,...
Идет сама на встречу клеветы. Там же, VI.

Внезапный натиск роковой. CCXXXV, IV.

Костер сооружен, и роковое
Готово вспыхнуть пламя. CCXLI, начало.

На роковой стою очереди. CCXLV, конец.

Бывают роковые дни. CCLX, начало[1].

Таким образом, нередко выдвигаются в качестве индивидуально-характеристических примет стиля те или иные субъективно осознанные или субъективно признанные показательными отдельные речевые особенности, слова, выражения, конструкции того или иного крупного автора[2]. Однако степень их индивидуальной значимости и убедительности обычно оставалась и остается неясной и неопределенной, особенно когда их функции в системе индивидуального стиля не раскрыты. В самом деле, необходимо доказать их обязательность, необходимость присутствия в каждом сочинении этого автора. Кроме того, важны не только функции соответствующих выражений, конструкций, приемов в индивидуальной стилистической системе, но и закономерные связи их с другими приемами в этой системе, специфические своеобразия их индивидуального применения, сочетания и осмысления.

Субъективно выделенные приметы не должны затенять и заслонять более существенных признаков индивидуального стиля. Вот иллюстрация, где субъективное понимание внешних качеств индивидуального стиля осложнено субъективным же стремлением поднять этот стиль на высоту революционного подвига.

В 1934 году после ста семи лет, протекших со дня смерти Д. В. Веневитинова, впервые появилось «полное собрание» его сочинений, претендовавшее на научность издания и комментария, а также на точную редакцию текста (Д. В. Веневитинов, Полное собрание сочинений, под ред. и с примечаниями Б. В. Смиренского, «Academia», 1934). Д. Д. Благой в своей вступительной статье обещал нарисовать новый литературный портрет «подлинного Веневитинова», который должен был занять место «стилизованного под условные двадцатые годы» «старинного портрета» вдохновенного юноши-шеллингианца. Д. Д. Благой при этом исходил из убеждения, что «в действительности, вопреки мнимому лику Веневитинова, созданному совместными усилиями его славянофильских друзей и либерально-эстетствующей критики — Погодина, Шевырева, Киреевских, Хомякова, Нестора Котляревского, — существовал другой, подлинный Веневитинов, о жизненной судьбе и творчестве

---

[1] Р. Ф. Брандт, Материалы для исследования «Федор Иванович Тютчев и его поэзия», стр. 136—137.

[2] См. об этом в моей книге «О языке художественной литературы», гл. IV.

которого отзывались с горячей симпатией люди совсем другого общественного лагеря, прямо противоположных политических убеждений — Михаил Бакунин, Герцен, Белинский» [1].

Веневитинов, не принадлежа к обществу декабристов, был, по указанию Герцена, «полон фантазий и идей 1825 года». Казнь декабристов повергла его в «ужас и уныние». В октябре 1826 года Веневитинов, «видимо, уже бывший, — по словам Д. Д. Благого, — на примете у пресловутого III Отделения», вместе со своим спутником — французом Воше, был арестован при въезде в Петербург. В холодной и сырой гауптвахте его продержали два или три дня, допросили и выпустили на свободу, «без всяких явных последствий». Однако примерно месяца через четыре после ареста Веневитинов умер, простудившись при возвращении налегке с бала у Ланских через двор в свою квартиру. По мнению Д. Благого, эта гибель была «неслучайной случайностью». Веневитинов пал жертвой жестокого николаевского самодержавия. В этом убеждает Д. Д. Благого и рассмотрение поэтического творчества Веневитинова.

Для сгущения революционных красок в портрете Д. Веневитинова Д. Д. Благому служили «два замечательных стихотворения» Веневитинова, «носящие заостренно политический характер», — «Новгород» и особенно «Родина» (принадлежность которого Веневитинову еще надо было доказать). Стихотворение «Родина», приписанное Веневитинову по неизвестным причинам в рукописном сборнике 50-х годов XIX века, в первый и, повидимому, в последний раз было включено в корпус подлинных произведений Д. В. Веневитинова в издании его «Полного собрания сочинений» издательством «Academia» в 1934 году. Это стихотворение, по отзыву Д. Д. Благого, «дает беспощадную по своему горькому и бичующему натурализму картину настоящего — современной ему рабской николаевской России» [2]. Оно «представляет собой совершенно исключительное явление не только в творчестве Веневитинова, но и в истории нашей поэзии вообще» [3].

Вот это стихотворение:

РОДИНА

Природа наша, точно, мерзость:
Смиренно-плоские поля —
В России самая земля
Считает высоту за дерзость, —
Дрянные избы, кабаки,
Брюхатых баб босые ноги,
В лаптях дырявых мужики,

---

[1] Д. Д. Благой, Подлинный Веневитинов. Д. В. Веневитинов, Полн. собр. соч., т. I, М.—Л. 1934, стр. 8.

[2] Д. В. Веневитинов, Полн. собр. соч, т. I, стр. 28.

[3] Там же, стр. 29.

Непроходимые дороги,
Да шпицы вечные церквей —
С клистирных трубок снимок верный,
С домов господских вид мизерный
Следов помещичьих затей,
Грязь, мерзость, вонь и тараканы,
И надо всем хозяйский кнут —
И вот что многие болваны
«Священной родиной» зовут.

Это стихотворение так оценивалось и комментировалось Д. Д. Благим:

«После знаменитого радищевского изображения крепостного российского «чудища», изображения, навеянного, кстати сказать, тем же путем между Петербургом и Москвой, в нашей литературе конца XVIII — первой трети XIX века нет произведения, которое бы равнялось веневитиновской «Родине» по яркости и силе обличения. И все это море гнева, боли и печали сгущено, сжато в шестнадцать предельных по своей лаконической энергии строк! Замечательна «Родина» и резким натурализмом рисунка. А ведь она написана не только за несколько десятилетий до стихов в этом роде Огарева и Некрасова, но и четырьмя годами ранее пушкинской болдинской «Шалости» («Румяный критик мой...»), справедливо почитавшейся до сих пор первым у нас предварением некрасовского стиля. Перед этой безотраднейшей картиной крепостной, иссеченной «хозяйским кнутом» родины бледнеет известное лермонтовское восьмистишие «Прощай, немытая Россия...», напечатанное в 1841 году, то есть только пятнадцать лет спустя.

Читая «Родину», начинаешь понимать, в какую громадную величину мог бы вырасти Веневитинов, проживи он еще хотя бы пять — десять лет.

«Родина» до такой степени идет вразрез со всеми нашими привычными представлениями о Веневитинове, что невольно закрадывается сомнение в самой принадлежности ему этого стихотворения...

Однако мы уже говорили о крайней односторонности, а следовательно, и ошибочности наших привычных восприятий личности и творчества Веневитинова. Во всяком случае, психологически «Родина» вполне соответствует состоянию той крайней гражданской угнетенности, в котором Веневитинов пребывал после гибели всех его «безумных» чаяний и надежд на «новых Мининых и Пожарских», то есть на декабристов, угнетенности, ярким выражением которой является «Новгород», хронологически весьма близкий к «Родине», хотя и написанный совсем в ином стилевом плане.

С другой стороны, самый натурализм «Родины», сколь он ни поразителен, — продолжает Д. Д. Благой, — имеет некоторые соответствия в других безусловно веневитиновских вещах. Так, например, резкую натуралистическую концовку имеем

в замечательном по своему трагическому лиризму «Завещании». Поэт угрожает возлюбленной, в случае, если она забудет его, могильным червем прилипнуть к ее душе:

...если памятью преступной
Ты изменишь... Беда с тех пор!
Я тайно облекусь в укор;
К душе прилипну вероломной,
В ней пищу мщению найду.
И будет сердцу грустно, томно,
Но я, как червь, не отпаду.

Конечно, это еще натурализм совсем другого рода, натурализм не реалиста, а типичного поэта-романтика, но наличие и такого натурализма в «неземном» Веневитинове, как обычно изображает его критика, весьма примечательно. Мало того, около этого же времени, в период нескольких месяцев, отделяющих «Родину» от «Завещания», Веневитиновым, года за два до «простонародной сказки» Пушкина «Утопленник», была написана весьма характерная «простонародная» баллада «Домовой», натуралистически-снижающая, пародирующая традиционно-балладную ситуацию: «проклятый домовой», пугавший по ночам молодую девицу, на поверку оказывается жарко дышащим матерым парнем, в «лохматых» лапах которого спится, как никогда, сладко...»[1]

Тут же Д. Д. Благим делается примечание: «Кстати, по поводу «грубости» словаря «Родины» («И вот что многие *болваны...*»). В литературном салоне Дельвига, где Веневитинов, по приезде в Петербург, стал завсегдатаем, в шуточных стихах, экспромтах, эпиграммах и т. п., которые изобильно слагались Дельвигом и его друзьями (принимал в этом оживленное участие и Веневитинов), подобная грубость была не в диковинку. Вот, например, строки о непременном секретаре Российской академии П. И. Соколове: «Непременный секретарь Соколов Рассейской, О, запачканная *тварь с харей* фарисейской» и т. п. («Полвека русской жизни». Воспоминания А. И. Дельвига, М. — Л. 1930, стр. 74)»[2].

Правда, в заключительном post scriptum'е к своей статье Д. Д. Благой сообщает, что стихотворение «Родина» известно лишь в списке «вольных» произведений, сделанном М. И. Семевским, и им же приписано Д. В. Веневитинову. Поэтому было бы осторожнее отнести это стихотворение к dubia. «Но если даже «Родина» Веневитинову и не принадлежала бы, это нисколько не меняет общей концепции его жизненной и литературной судьбы, сообщая только образу «подлинного Веневитинова», как он возникает в результате анализа, большую «притушенность», меньшую резкость»[3].

---

[1] Д. В. Веневитинов, Полн. собр. соч., т. I, стр. 29—31.
[2] Там же, стр. 31.
[3] Там же, стр. 46.

Но едва ли это так. Ведь сравнение с Радищевым и его «Путешествием» вызвано у Д. Д. Благого представлением о «Родине» как стихотворении Веневитинова. Да и общая оценка открытой в нем «яркости и силы обличения», а также изображение «моря гнева, боли и печали» связывались с стихотворением «Родина» лишь в уверенности, что оно принадлежит Веневитинову[1].

Между тем и идеологические и стилистические доводы в пользу принадлежности этого стихотворения Веневитинову чрезвычайно шатки, частично же прямо ошибочны и, во всяком случае, очень субъективны. Сатирический стиль предметного перечисления, вульгарные образы («с клистирных трубок снимок верный»), резкие бытовые эпитеты и обозначения («дрянные избы», «брюхатых баб босые ноги», «в лаптях дырявых мужики» и т. п.), бытовое просторечие («грязь, мерзость, вонь и тараканы»), перемежающееся с книжной фразеологией:

Смиренно-плоские поля —
В России самая земля
Считает высоту за дерзость, —

все это решительно не свойственно языку и стилю Веневитинова. Такие структурные качества стиля не наблюдаются ни в одном из стихотворений Веневитинова.

Сопоставление стиля «Родины» с «элементами натурализма», которые, по мнению Д. Д. Благого, налицо в стиле веневитинских стихотворений «Завещание» и «Домовой», произвольно и неудачно. Оно ничего не разъясняет. Там это — типичные признаки романтического стиля двадцатых годов, и притом разного характера, разных функций. В «Завещании» литературные образы возникают из своеобразной смеси книжно-поэтической лирической фразеологии с оборотами живой разговорной речи (*«Беда с тех пор!* Я тайно облекусь в укор; К душе *прилипну* вероломной, В ней *пищу мщению найду. И будет сердцу* грустно, томно, Но я, как червь, не отпаду»). В «Домовом» народно-разговорная лексика и разговорные синтаксические конструкции носят фамильярно-бытовой характер, но, несмотря на то, что они облечены в формы драматического диалога, лишены всякого оттенка «грубости».

Неясно, как производилась Д. Д. Благим «поверка» поведения домового. Но сам домовой и вся история Параши с ним у Веневитинова изображены несколько иначе, чем они представлялись Д. Д. Благому. Д. Д. Благой так пишет о сути этой простонародной баллады, «натуралистически-снижающей,

---

[1] Без всяких изменений (особенно если не придавать значения исключению нескольких строк, содержащих упреки публикатору этого стихотворения — С. Шпицеру) это место вошло в книгу Д. Д. Благого «Три века. Из истории русской поэзии XVIII, XIX и XX веков», Советская литература, М. 1933. См. здесь ту же статью «Подлинный Веневитинов», стр. 161—162.

пародирующей традиционно-балладную ситуацию»: «Проклятый домовой», пугавший по ночам молодую девицу, на поверку оказывается жарко дышащим матерым парнем, в „лохматых" лапах которого спится, как никогда, сладко»[1].

Но в стихотворении «Домовой» не говорится о «матером парне». Параша изображает домового так:

Весь в черном, как медведь лохматый,
С усами, да какой большой!

Нет сведений и о том, жарко ли дышал домовой:

Стучит задвижкой, дышит, бродит,
В сенях мне шепчет: «Отопри!»

Наконец, непонятно, откуда известно, что в «лохматых» лапах «матерого парня» спится, как никогда, сладко. В стихотворении «Домовой» сюда относятся лишь две таких беседы:

— Ты не спала, Параша, ночь?
— Родная! страшно; не отходит
Проклятый бес от двери прочь...
— Параша, ты не весела;
Опять всю ночь ты прострадала?
— Нет, ничего: я ночь спала.
— Как, ночь спала! ты тосковала,
Ходила, отпирала дверь...

В. Л. Комарович не без основания характеризовал стихотворение Веневитинова «Домовой» как «куплеты в стиле Беранже с характерным песенным рефреном и гривуазной тематикой в качестве разоблачения фольклорной». «Зависимость „Домового" от Беранже,— писал В. Л. Комарович,— видели уже современники: чья-то вариация веневитиновского стихотворения под тем же заглавием „Домовой", но с подзаголовком „Подражание" Беранже появилась в 1845 году в „Литературной газете" (№ 37)»[2].

Таким образом, попытка связать стихотворение «Родина» по качеству стиля, по «элементам натурализма» с стилистическими особенностями других стихотворных произведений Веневитинова должна быть признана неудачной. В поэтическом стиле Веневитинова нельзя найти никаких, даже отдаленных, параллелей к речевым своеобразиям стихотворения «Родина». Поэтому неясно, что имеет в виду Д. Д. Благой, когда заявляет о Веневитинове: «Несколько неожиданное по своей нарочитой грубости уподобление церковных шпицей не является в его поэзии таким уж вовсе одиноким»[3]. Одной ссылки на «антихристианский» характер убеждений любомудров недоста-

---

[1] Д. В. Веневитинов, Полн. собр. соч., т. I, стр. 31.

[2] В. Л. Комарович, Д. В. Веневитинов. Вступительная статья к изданию «Стихотворений» Д. В. Веневитинова. Библиотека поэта, «Советский писатель», Л. 1940, стр. 18.

[3] Д. В. Веневитинов, Полн. собр. соч., т. I, стр. 31.

точно для выяснения стиля «уподобления» церковных шпицей клистирным трубкам.

Ср. в стихотворении «Новгород» (в речи ямщика):

Собор отсюда, барин, близко.
Вот улица, да влево две,
А там найдешь уж сам собою,
И крест на голубой главе
Уж будет прямо пред тобою. —
Везде былого свежий след.

В. Л. Комарович, редактор издания «Стихотворений» Д. В. Веневитинова, писал: «Стихотворение „Родина" в резко обличительном стиле „Свистка" или „Искры" 50-х годов, извлеченное из сборника нелегальных произведений, составленного Михаилом Ивановичем Семевским в 1857 году, ни в биографическом, ни в стилистическом, ни в идеологическом отношениях ничего общего с Веневитиновым не имеет; подписано же его именем по широко распространенному в дореволюционной России литературному обычаю: опасные в смысле правительственных репрессий стихотворения, при размножении в списках, приписывались умершим к тому времени поэтам. Так, Плещеев свои революционные стихотворения сам подписывал именем умершего уже Добролюбова, Пушкин присваивает „Гавриилиаду" умершему Горчакову. С той же, конечно, целью и с той же достоверностью сам, возможно, Семевский приписал „Родину" Веневитинову»[1].

Объективно-стилистический анализ стихотворения «Родина» не подтверждает, не оправдывает и ту восторженную эстетическую характеристику, которую получило это произведение у Д. Д. Благого. Прежде всего обращает на себя внимание двукратное и двойственное употребление слова *мерзость* — в обобщенно-качественном (предикативном) и предметно-конкретном значении:

Природа наша, точно, *мерзость*.
Смиренно-плоские поля...
Грязь, *мерзость*, вонь и тараканы...

Едва ли такое словоупотребление может быть отнесено к положительным качествам стиля этого стихотворения.

Далее следует отметить не вполне корректное применение предлога *с*:

С домов господских вид мизерный
Следов помещичьих затей...

(Ср. вид с башни, с балкона, с крыши, со скалы, с горы и т. п.; но вид из окна, вид из дома и т. п.) Здесь как будто

---

[1] Д. В. Веневитинов, Стихотворения. Вступительная статья, редакция и примечания В. Л. Комаровича, «Советский писатель», Л. 1940. От редактора, стр. 151.

сказывается диалектно-речевое употребление *с* в значении *из* (западно- или южно-русское).

Образ «священной родины» рисуется посредством перечисления предметных названий (иногда с характерными определениями), относящихся к разным грамматико-семантическим сферам:

Дрянные избы, *кабаки*,
Брюхатых баб *босые ноги*,
В лаптях дырявых *мужики*,
Непроходимые дороги,
Да *шпицы* вечные церквей...

Этот прием в его более острых формах типичен для стиля Гоголя и последующих писателей гоголевской школы. Но с другим лексико-семантическим наполнением он применяется также в стихотворном стиле Пушкина и П. А. Вяземского.

Например, в «Евгении Онегине»:

Но скоро все перевелось:
Корсет, альбом, княжну Полину,
Стишков чувствительных тетрадь
Она забыла; стала звать
Акулькой прежнюю Селину
И обновила наконец
На вате шлафор и чепец...
(гл. 2, XXXIII).

Кого не утомят угрозы,
Моленья, клятвы, мнимый страх,
Записки на шести листах,
Обманы, сплетни, кольца, слезы,
Надзоры теток, матерей
И дружба тяжкая мужей!
(гл. 4, VIII).

Прогулки, чтенье, сон глубокий,
Лесная тень, журчанье струй,
Порой белянки черноокой
Младой и свежий поцелуй,
Узде послушный конь ретивый,
Обед довольно прихотливый,
Бутылки светлого вина,
Уединенье, тишина:
Вот жизнь Онегина святая.
(гл. 4, XXXVIII, XXXIX).

Мелькают мимо будки, бабы,
Мальчишки, лавки, фонари,
Дворцы, сады, монастыри,
Бухарцы, сани, огороды,
Купцы, лачужки, мужики,
Бульвары, башни, казаки,
Аптеки, магазины моды,
Балконы, львы на воротах
И стаи галок на крестах.
(гл. 7, XXXVIII).

У П. А. Вяземского в стихотворении «Русский бог» (1928):

Бог *мятелей*, бог ухабов,
Бог мучительных дорог,
Станций, тараканьих штабов,
Вот он, вот он русский бог.

Бог грудей и ж... отвислых,
Бог лаптей и пухлых ног,
Горьких лиц и сливок кислых,
Вот он, вот он русский бог.

Бог наливок, бог рассолов,
Душ, представленных в залог,
Бригадирш обоих полов,
Вот он, вот он русский бог...[1]

Легко заметить, что по функциональному использованию приема разноплоскостного перечисления стиль «Родины» ближе к стилю Вяземского, чем к стилю Пушкина.

Под влиянием Гоголя этот прием разноплоскостных семантических перечислений как способ создания сатирических картин в еще более сниженной форме вошел в широкий обиход русской стихотворной литературы 40—50-х годов.

Конечно, из отсутствия или неупотребительности тех или иных слов и выражений в стихотворной речи 20—30-х годов еще нельзя делать несомненного вывода, что стиль стихотворения «Родина» относится к более поздней эпохе. Но наряду с бесспорными стилевыми свидетельствами о том, что это стихотворение — не веневитиновское, указание таких слов и выражений, которые не свойственны лирическому стилю 20—30-х годов XIX века или, во всяком случае, малоупотребительны в нем, приобретает некоторое значение. Сюда можно отнести стих:

1) Да *шпицы* вечные церквей...

Слово «шпиц» в сочетании «шпиц церкви» широко распространилось в разных стилях прозаической литературной речи не раньше 20—30-х годов XIX века.

В «Словаре к сочинениям и переводам Д. И. Фонвизина», составленном К. Петровым, отмечено слово *шпиц* в таком контексте: «Берега подаются в море, чрез что *шпиц* составляется» («Геройская добродетель и жизнь Сира»). К. Петров ставит вопрос, не употреблено ли здесь слово *шпиц* в значении *мыс* (стр. 635).

В эпиграмме, которая приписывается Пушкину и обычно помещается в собрании его сочинений, — «Двум Александрам Павловичам»:

Но, что, найду ль довольно сил
Сравненье кончить шпицем?
Тот в кухне нос переломил,
А тот под Австерлицем[2].

[1] «Русская революционная поэзия девятнадцатого века», Л. 1937, стр. 33.
[2] См. А. С. Пушкин, Собрание сочинений, т. I, М. 1959, стр. 216.

Здесь *шпиц* выступает в значении французского aiguille, нем. Spitze.

В «Русско-французском словаре... или этимологическом лексиконе русского языка» (1836, т. 2) помещена такая статья: «*Шпица* (all. Spitze), й Шпиц Sm. aiguille, flèche, point d'une tour; chien loup» (стр. 1585). Здесь явно смешаны два омонима: шпица и шпиц (нем. Spitze) — остроконечие, остроконечная верхушка и шпиц (нем. Spitz) — лохматая комнатная собака.

Изучение употребления слова *шпиц* в русском литературном языке XVIII и начала XIX веков приводит к выводу, что в значении остроконечного верха, шпиля, оно стало употребляться в русском языке с первых десятилетий XVIII века, сначала как архитектурный термин. Выражения *шпиц колокольни, шпиц церкви* начали проникать с 20-х годов XIX века в разные стили прозы и разговорной речи.

В стихотворную речь выражение *шпиц церкви* перешло едва ли ранее 40-х годов XIX века.

Вот несколько иллюстраций.

«В 6 день Декабря свадьба была Матвея Алсуфьева; и с высокаго шпица пущали ракеты...» [1]

«10-го, и от того и шпиц на колокольне и весь клок шпиль сгорел...» [2]

«Апреля с 29 на 30 число, по полуночи в первом часу, начался дождь с громом, и от молнии, в третьем часу по полуночи*, зажгло Петропавловский шпиц, который горел с час и свалился...» [3]

«С горы Ригиной мы видели три шпица сего города» [4].

«Взглянем еще на Кремль, которого золотые куполы и шпицы колоколен ярко отражают блистание зари вечерней» [5].

«Инде раздавленные временем стены висели над Нарвою, и над шпицами башен и церквей готических расширял крылья свои мрак ночи» [6].

«Наконец, одно к одному, выставилась шпага, походившая на шпиц, торчавший в воздухе» [7].

«Обложенный город, казалось, уснул: шпицы, и кровли, и стены его тихо вспыхивали отблесками отдаленных пожарищ» [8].

---

[1] Походный журнал 1695...1726 года, СПб. 1853—1855, стр. 411.

[2] Там же, стр. 10.

[3] Записки Василия Александровича Нащокина, СПб. 1842, стр. 154.

[4] Архив братьев Тургеневых, вып. 1, т. I, СПб. 1911, стр. 135.

[5] К. Н. Батюшков, Прогулка по Москве. Собр. соч., т. II, СПб. 1885, стр. 22.

[6] А. А. Марлинский, Поездка в Ревель. Полн. собр. соч., ч. VI, СПб. 1838, стр. 23.

[7] Н. В. Гоголь. Повесть о том, как поссорился... Собр. соч., т. II, 1952, стр. 199.

[8] Н. В. Гоголь, Тарас Бульба. Там же, стр. 316.

«Там шпиц эдакой какой-нибудь в воздухе; мосты там висят эдаким чертом, можете представить себе, без всякого, то есть, прикосновения, — словом, Семирамида, судырь, да и полно!»[1]

«По Бронницкой дороге, верст за 50 от Москвы, стал видneться шпиц церкви села Тихвинского. Небольшая деревенька и бедная»[2].

«Рабочие, участвовавшие при построении собора, затруднялись поднять крест на колокольню; недоразумение состояло в том, каким образом подняться по шпицу, имеющему вверху пространства две четверти ширины»[3].

«Мимо глаз его пронесся огромный, неохватимый взором город... с своими шпицами, горделиво врезывающимися в самые облака»[4].

2) «С домов господских вид мизерный». Слово *мизерный* (ср. существительные *мизерь* и *мизир*) зарегистрировано уже в Латино-немецко-славянском лексиконе Вейсманна 1731 г[5], а с ударением *мизе́рный* в «Русско-французском словаре» Ф. Рейфа (1835, т. I, стр. 560), но оно не было употребительно в стиле лирической поэзии 20—30-х годов. Так, оно вовсе не встречается в языке Пушкина. На нем лежал отпечаток разговорно-бытовой речи, позднее с чиновничьей окраской[6].

---

[1] Н. В. Гоголь, Мертвые души. Собр. соч., т. V., М. 1953, стр. 208.

[2] А. И. Герцен, Записки А. Л. Витберга, М. 1954, стр. 443.

[3] Ф. М. Решетников, Глумовы, 2 (1, 97).

[4] М. Е. Салтыков-Щедрин, Невинные рассказы, стр. 513.

[5] См. Академический словарь современного русского литературного языка, т. VI, М.—Л. 1957, стр. 970.

[6] Вот несколько примеров употребления слов — *мизерный,* мизерность, мизерия, мизерство, мизерабильный, мизорный:

Хлопотно и вам... да и мне *мизерному* непригоже, быть может. Рос. феатр, ч. XIX, т. IX, стр. 209 (Веревкин, Так и должно).

(Волдырев Прельщаловой:)

Смеем ли мы *мизерные* сердиться на ваше Высокородие! Не обнесен ли я каким — ?

(Прельщалова:) О нет... («Свадьба Волдырева», явл. 13). — Рос. феатр, XLII, стр. 142.

Ну, что он (приказчик) затеял?.. девок ловят да по неволе выдают... да коли бы однех наших крестьянских, наше дело *мизерное*, а то и у Филиппа Тарасовича дочь хочет отнять... («Милозор и Прелеста» — комич. опера. — Рос. феатр, XXVI, стр. 190).

«Об отправлении короля шведского... не слышится ничего. ...И сказывают, живет зело *мизерно* и весь изранен, ...» — Архив князя Ф. А. Куракина. Кн. I—X. СПб. 1890—1902 (1661—1727 гг.), кн. IX (Пис. 1713 г.) (стр. 33).

...Чрез всю Лифляндию такое худое доволство всей свиты показывали, что не токмо на своих одних лошадях ехать, но и на оные корму, и всем пищу и питья получить и за деньги едва могли и в *мизерных* корчмах становиться принуждены... (Рассуждения какие законные причины е. ц. в. Петр Первый... к начатию войны против короля Карла 12 Шведского 1700 году имел. СПб. 1717 (стр. 75).

Бедный, *мизерный,* трудящийся, мучащийся — miser, aerumnosus, Mühselig. Словарь 1731 (стр. 424).

...И Селуянушка наш хотя перед нею [дочерью богатого помещика] был *мизирного* состояния; но имел вид не только не дурной... но приятный...

Ср. у Ф. М. Достоевского в «Идиоте» в речи Лебедева о Дюбарри:

«Умерла она так, что после этакой-то чести, этакую бывшую властелинку, потащил на гильотину палач Самсон, заневинно, на потеху пуасардок парижских, а она и не понимает, что с ней происходит, от страху. Видит, что он ее за шею под нож нагибает и пинками подталкивает, — те-то смеются, — и стала кричать: «Encore un moment, monsieur le bourreau, encore un moment!» Что и означает: «Минуточку одну еще повремените, господин буро, всего одну!» И вот за эту-то минуточку ей, может, господь и простит, ибо дальше этакого *мизера* с человеческою

(«Похождение Ивана гостиного сына и другие повести и сказки»), ч. I, СПб. 1785 (стр. 114).

Постройка *мизерного* моста. СПб. вед., 1861, № 43, стр. 225, в фельетоне (2 столб.) Рукоп. материалы Кеппена.

Нет ничего *мизернее* и скучнее, как человек, который... жалуется на себя друзьям своим (Белинский, Письма, т. I, СПб. 1914, стр. 109).

«...А уж угощение-то было какое *мизерное!* Что за лимонад, что за оржат!.. Ну, уж скряга!..» (Загоскин, Искуситель, ч. I, гл. 4).

«[Писемский] рассказывает разные уголовные случаи, о раскольниках, бегунах, разбойниках, убийцах. Но какая это все *мизерность* сравнительно с Гоголем!» (Н. Шелгунов, Люди сороковых и шестидесятых годов, «Дело», СПб. 1869, № 9, стр. 22).

«Только здесь обнаружилась вся нравственная *мизерность* этого человека [Райского]» (Н. Шелгунов, Талантливая бесталанность, «Дело», 1869, № 8, стр. 27).

«Если свести общий итог всех потерь и недополучений, то он составит в год по меньшей мере 4 миллиарда. Какая поразительная цифра и какое широкое поле для деятельности земства! Какая *мизерность* в сравнении с этой громадной экономической областью все толки, проекты о школах, деревенских повивальных бабках и больницах» (Н. Шелгунов, Задача земства, «Дело», 1869, № 1, стр. 34).

«Получать 10 и 15 процентов верного дохода сибирские капиталисты считают делом *мизерным*» («Сибирские вед.», 1858, № 213, в фельет на стр. 1233 (1234). Материалы Кеппена.

«Ратмирцев искренне был убежден, что штурман — это нечто *мизерное* и терпимое только в море» (К. М. Станюкович, Беспокойный адмирал, XVI, в кн.: К. М. Станюкович, Собр. соч. в 6-ти тт., М. 1958, т. I, стр. 699).

«Также были от сего повету послы и подали мне свою дезидерию, которым в платеж провианту при вышепомянутом комиссаре резолюцию учинил. Токмо, как я вижу здешнюю *мизерию,* не могу рассудить, как возможно провиант с них сбирать...» (Переписка и бумаги графа Бориса Петровича Шереметева. 1704—1722 гг. СПб. 1879, стр. 167.)

«Тоже случилось и с г. Штеллером, изобразившим в таком несообразном масштабе *мизерабельность* четы Красовых, которую он потом изъял совсем из экономии пьесы, особливо мужа, уже вполне ни к чему, так сказать, неприткнутого» (П. Боборыкин, Русск. театр, «Дело», 1871, № 3, стр. 142).

«А чтоб у воинских чинов по прежнему примеру вычет учинить или вовсе жалования убавить, то мнится быть бесполезным для того, что оным дается жалованье и так против европейских государств весьма малое и только содержат себя те, кои имеют свои деревни, а кто не имеет, те с немалою нуждою пробавляются и временем в конечное приходят *мизерство* (Мнение А. Меньшикова). (Протоколы, журналы и указы Верховного тайного

душой вообразить невозможно. Ты знаешь, что значит слово *мизер?* Ну, так вот он самый *мизер* и есть»[1].

3) Возможно, что и слово *дрянной* (в сочетании слов — *дрянные избы*) может служить объективо-историческим свидетельством того, что это стихотворение тесно связано со стилистикой русской стихотворной речи 40—50-х годов. Оно также не отмечено в языке Пушкина. Правда, оно известно как в форме

совета 1726—1730 гг. Изд. под ред. Н. Ф. Дубровина, т. I (Сб. Русск ист. об-ва, т. III, январь — июнь 1727 г. ... т. 63, 1888, стр. 110).

«...Пришед [Тверитинов] в Москву с единым родным, а с тремя двоюродными братьями в самой *мизирности*, и работая у иноземцев...» (Записка Леонтия Магницкого по делу Тверитинова, СПб. 1882, стр. 1).

«Добродушные старики мои... сказали мне однажды, что они совестятся предложить мне, не могу ли я доволен быть по вечерам их *мизирною* хлебом-солью... хлеб и соль их не так была *мизирна*, как они говорили, но они ели хорошо и сытно...» (Записки Андрея Тимофеевича Болотова, 1738—1795 гг., т. I, изд. 3-е, СПб. 1875, стр. 894/895).

Аз, *мизирный,* его императорскаго величества рабичищ, мнение свое сицевое предлагаю о собрании царских сокровищ... И. П. Посошков, кн. о скуд. и богатстве. (С этих слов начинается книга.)

Ср. в современном языке подобные ударения — мизе́рный и ми́зерный:

Пред вами начинающий поэт.
Стихи его бедны, продукция *мизе́рна.*
Он Начинающим зовется двадцать лет,
И это кончится, наверно, очень скве́рно.

(А. Безыменский, Подпись к сатирическому рисунку, «Комсомольская правда». 8 января 1956 г., стр. 3) — (Картотека А. В. Суперанской).

Был визит его весьма недолог,
И удача *мизе́рной* была.
Он рассыпал рукописи с полок,
Углубился в ящики стола.

(С. Смирнов, Письмо без адреса, «Литературная газета», 5 января 1956 г., стр. 3).

Нет ни трудов,
Ни знания наук.
А деньги —
Слишком *ми́зерная* плата.
За мудрость платят
Горечью разлук,
Большим трудом,
Дорогами солдата.

(И. Рядченко, Мудрость, «Октябрь», 1957, № 12, стр. 69).

...Что в бублике мука и соль
Играют *ми́зерную* роль,
Что дырка, как пустое место,
Важнее в бублике, чем тесто.

(Вл. Масс и Мих. Червинский, Чиж-теоретик, Сатирические стихи, «Литературная газета», 6 мая 1952 г., стр. 2).

[1] Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений, т. 6, М. 1957, стр. 224.

дрянный, так и в форме *дрянной* еще с XVIII века[1]. В «Словаре Академии Российской» (1809, ч. II, стб. 264) оно не сопровождается никакой стилистической пометой, но разговорно-бытовая окраска его видна из фразеологических иллюстраций: дрянной товар, дрянное сукно, дрянная работа. Круг употребления существительного — *дрянь* — был шире. Но и оно в стихотворном языке Пушкина всегда носит отпечаток бытового просторечия[2]. Вообще слово *дрянной* не употреблялось или почти не употреблялось в языке художественной литературы начала XIX века за пределами низкого просторечия.

Например, в басне А. Измайлова:

Две птицы плавали в пруде:
Красивый Лебедь, чистый, белый,
Да серый Гусь, дрянной![3]

Напротив, это слово нередко в языке народной поэзии, например, былин:

Говорил-то тут Добрыня таковы слова:
«Ай же ты король Ботьян да Ботияновец!
Ай твое-то есте, *дрянное* лученочко пометное.
Да не из чего богатырю повыстрелить»[4].

Сговорила меня маменька родима
За такого за детинушку *дряннаго!*
Не мной бы *дрянному* владовати,
Владовати бы мною любезному,
Я котораго во девицах любила...[5]

Молодой Добрынюшка Микитинец
Принимает этот лук одной рукой...
Стал Добрынюшка он стрелочки накладывать,
Стал Добрынюшка тетивочки натягивать,
Стал тугии лук разрывчатый покрякивать,
Шелковыя тетивочки полопывать.
Он порозорвал этот лук и весь повыломал
И королю говорил не съ упадкою...
«*Дрянное* лученышко пометное:
Не с чего богатырю светорусскому повыстрелить!»[6]

«Вот как бедный мужичок в худенькой своей одежонке, в *дрянненькой* обувчонке и работает в мороз»[7].

---

[1] См. словари Нордстета — 1780 г. и Словарь Академии Российской — 1790 г., ч. 2, стб. 778.

[2] «Словарь языка Пушкина», т. I, М. 1956, стр. 725.

[3] А. Е. Измайлов, Лебедь, Гусь, Утка и Журавль. Полн. собр. соч., т. I, М. 1890, стр. 26.

[4] Добрыня и Василий Казимиров, Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 г., СПб. 1873, стр. 490.

[5] Велукорусские народные песни, собранные А. И. Соболевским, т. II, СПб. 1896, стр. 229.

[6] Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, ч. I. Народные былины, старины и побывальщины, М. 1861, стр. 157.

[7] Сказки и предания Самарского края. Собраны и записаны Д. Н. Садовниковым, СПб. 1884, «Зап. русск. географ. об-ва по отд. этнографии», т. XII, стр. 225.

Слово *дрянной* встречается в языке Гоголя, например, в «Мертвых душах», у Тургенева, например, в «Однодворце Овсянникове». Производное от него — *дрянность* начинает широко употребляться в языке публицистики с 60-х годов XIX века.

«По смерти отца, т. е. с 1829 г., Евгений Сю бросается в блестящий водоворот той великосветской жизни, пустота и *дрянность* которой им же так живо и образно очерчены» [1].

«...Почему он [Ахшарумов] выдает Артемьева за нового чиновника, какие в нем специальные чиновничьи черты, почему это чиновник, а не обыкновенная человеческая *дрянность?*» [2].

«Он [Ахшарумов] дает нам людишек с микроскопическими интересами и желаниями, с мелкими ничтожными страстями, бойцов, которые щепочки и песчинки считают горами и утесами, прометеев ничтожества, тратящих свои силы на то, чтобы затеряться в пошлости и *дрянности*» [3].

«В приеме Шерра есть черты, напоминающие сурового старика Шлоссера. Сходство Шерра с Шлоссером в том, что оба они относятся беспощадно к умственной посредственности и *дрянности,* фигурирующим на исторической арене» [4].

«Поэтому, при той „*дрянности*", о которой говорит сам г. Полянский и упоминая о которой мы только повторяем его слова, — ничего нет удивительного, что все случилось так, как и случилось, и г. Полянский кончил продажей московского ссудного банка» [5].

«...Находясь под влиянием Ландау [цит. слова из речи на суде Полянского] и вообще всей обстановки своей (ох, эта „среда"! Кто только не ставит своей дряблости и *дрянности* под ее защиту), я поддался искушению...» [6]

«Г-жа Конради иногда очень энергично нападает на дряблость и даже на „дряблость и *дрянность* органическую..." Но от чего же зависит эта *дрянность?*» [7]

Таким образом, необходимо устранить или, во всяком случае, ограничить до последней степени субъективно-стилистические, субъективно-психологические и субъективно-эстетические мотивы атрибуции литературного текста, приурочения его к имени избранного автора (не говоря уже о субъективно-коммерческих побуждениях, ведущих к подделкам или своеобразным «открытиям» произведений классиков).

---

[1] Э. Денегри [Л. И. Мечников], Евгений Сю, «Дело», 1871, № 2, стр. 269.

[2] Н. Шелгунов, Превращение мошек и букашек в героев, «Дело», 1871, № 2, стр. 11.

[3] Там же, стр. 2.

[4] Н. Шелгунов, Недоразумения 1848 года, «Дело», 1871, № 6, стр. 47.

[5] Н. Ш. [Н. В. Шелгунов?], Внутреннее обозрение, «Дело», 1876, № 11, стр. 421.

[6] Там же, стр. 423.

[7] Н. Языков, Теория мечтательного воспитания, «Дело», 1876, № 7, стр. 15.

4

Приемы субъективно-стилистической интерпретации литературного текста очень сильно дают себя знать не только в современных атрибуциях, но и в современных текстологических работах и рассуждениях. Разница между определением автора и установлением правильного авторского текста иногда бывает скорее количественная, чем качественная. Ведь для реконструкции или воспроизведения подлинного *выражения* автора так же необходимо глубокое знание его стилистической системы, как и для открытия его неизвестных сочинений.

Вот пример.

Известны колебания редакторов-издателей сочинений Лермонтова в воспроизведении текста его знаменитого стихотворения «Прощай, немытая Россия». Автограф этого произведения неизвестен. Из восьми стихов стихотворения:

Прощай, немытая Россия,
Страна рабов, страна господ,
И вы, мундиры голубые,
И ты, покорный им народ.
Быть может, за хребтом Кавказа
Укроюсь от твоих царей,
От их всевидящего глаза,
От их всеслышащих ушей... —

очень значительные расхождения текста наблюдаются в серединных строках (4—6).

Проф. П. А. Висковатов, впервые опубликовавший это стихотворение сначала в журнале «Русская старина» (1887, № 12, стр. 738—739), а затем в первом томе «Сочинений» М. Ю. Лермонтова под своей редакцией (1889), напечатал стихи 4—6 в следующей редакции:

И ты, им *преданный* народ.
Быть может, за *хребтом* Кавказа
Укроюсь от твоих *вождей*...

Здесь обращает на себя внимание форма страдательного причастия — *преданный* в значении «отданный во власть, представленный в распоряжение кого-нибудь». В стихотворной речи 30—40-х годов *преданный* в этом значении было еще употребительно, хотя и носило отпечаток торжественной, «славенской» приподнятости и архаистичности.

Глагол *предать* в этом значении свободно употребляется в языке Пушкина — как стихотворном, так и прозаическом. Ср. в «Руслане и Людмиле»:

Друзья мои, вы не слыхали,
Как бесу в древни дни злодей
Предал сперва себя с печали,
А там и души дочерей.

(IV,30).

В «Истории Пугачева»: «Она встревожила подозрения ревнивых злодеев, и Пугачев, уступив их требованию, предал им свою наложницу» [1].

Форма страдательного причастия этого глагола — *преданный* также встречается в прозе Пушкина:

«Он нашел сие сословие совершенно *преданным* на произвол судьбы и притесненным невежественной и своенравной цензурою» (Деловые бумаги, X, 9) [2].

«Мы расстаемся с Иоанном, узнав его намерения, его мысли, его могущую волю — и уже видим его опять, когда молча въезжает он победителем в *преданный* ему Новгород» (Журнальные статьи, XI, 183) [3].

В 1890 году это лермонтовское стихотворение было вновь напечатано в журнале «Русский архив» (1890, кн. 3, № 11, стр. 375) как «неизданное». От текста, ранее опубликованного, эта перепечатка отличалась лишь новым чтением двух стихов (5 и 6):

Быть может, за *стеной* Кавказа
Сокроюсь от твоих *пашей.*

После текста была помета: «Записано со слов поэта современником».

Д. И. Абрамович в академическом Полном собрании сочинений Лермонтова (СПб. 1910, т. 2, стр. 336) издал текст этого стихотворения по копии Лермонтовского музея. Здесь в стихе: «И ты, им *преданный* народ» — произведена замена:

И ты, *послушный* им народ, —

очевидно, во избежание той двусмыслицы, которая вызывалась употреблением причастной формы — *преданный* в этимологическом значении — при наличии общепринятого прилагательного — *преданный* в значении — покорный, готовый на услуги.

В этом же тексте следующие стихи были облечены в такую форму:

Быть может, за *хребтом* Кавказа
Укроюсь от твоих *царей.*

Д. И. Абрамовичем по цензурным соображениям вместо *царей* напечатано: *пашей.*

Этот текст извлечен из письма П. И. Бартенева к П. А. Ефремову (от 9 марта 1873 г.). В этом письме П. И. Бартенев удостоверял: «Вот еще стихи Лермонтова, *списанные с подлинника»*. Естественно, что этот текст показался Б. М. Эйхенбауму, редактору Полного собрания сочинений Лермонтова в издании «Academia» (1936, М. — Л., «Academia», т. II, стр. 88), наиболее авторитетным. Естественно также, что Б. М. Эйхенбаум восстановил

---

[1] См. «Словарь языка Пушкина», т. III, М. 1959, стр. 655.
[2] Там же, стр. 656.
[3] Там же.

чтение списка — *царей* (вместо цензурного эвфемизма — «*пашей*»).

Однако в двух последующих изданиях сочинений М. Ю. Лермонтова (М. 1953, под редакцией И. Л. Андроникова в приложении к журналу «Огонек», т. I, стр. 320, и в издании Академии наук СССР, 1954, т. II, стр. 191, главный редактор — Н. Ф. Бельчиков) это стихотворение напечатано по тексту «Русского архива» 1890 года, то есть в таком виде:

И ты, им *преданный* народ.
Быть может, за *стеной* Кавказа
Сокроюсь от твоих *пашей*...

Но в академическом издании сочинений Лермонтова наряду с этим текстом, принятым за «наиболее вероятный», здесь же под строкой (то есть не в разделе вариантов, а в качестве возможного претендента на роль основной редакции этого стихотворения) помещен также и текст предшествующего, бартеневского списка.

К. В. Пигарев нашел в Центральном государственном архиве литературы среди бумаг Н. В. Путяты (фонд 394, опись № 1, ед. хр. № 63, л. 46) [1] новый список этого стихотворения, сделанный П. И. Бартеневым («с подлинника руки Лермонтова», по его уверению). Здесь серединные строки стихотворения читаются так:

И ты, *покорный* им народ.
Быть может, за *хребтом* Кавказа
Укроюсь от твоих *царей*...

К. В. Пигарев полагает, что этот список сделан П. И. Бартеневым в то же время (т. е. в начале семидесятых годов XIX века), когда им было написано письмо к П. А. Ефремову с воспроизведением текста этого стихотворения, где вместо

И ты, *покорный* им народ, —

стоял стих:

И ты, *послушный* им народ.

К. В. Пигарев, опираясь на заявление П. И. Бартенева, что ранее сделанные им списки стихотворения Лермонтова «Прощай, немытая Россия» вопроизводились «с подлинника», «с подлинника руки автора», отдает предпочтение именно этим спискам, как «редакции, восходящей к автографу», — перед «записью, сделанной со слов поэта современником» (т. е. в редакции «Русского архива»). Следовательно, вопрос о подлинности, достоверности стихов (5 и 6):

Быть может, за *хребтом* Кавказа
Укроюсь от твоих *царей* —

---

[1] См. К. В. Пигарев, Новый список стихотворения Лермонтова «Прощай, немытая Россия». «Изв. Акад. наук СССР, Отд. лит. и языка», 1955, т. XIV, вып. 4, июль — август, стр. 372—373.

представляется К. В. Пигареву на основании оценки этих сомнительных указаний окончательно решенным. Тем самым другие варианты этих стихов — пятого:

Быть может, за *стеной* Кавказа

и шестого:

Укроюсь от твоих *вождей*...
Сокроюсь от твоих *пашей*...
Укроюсь от твоих *пашей* —

отвергаются.

Однако неясность и неопределенность выбора основного текста четвертого стиха:

И ты, *послушный* им народ...
И ты, *покорный* им народ... —

(ср. в издании П. А. Висковатова и «Русского архива»: «И ты, им преданный народ») даже и при таком толковании — остается.

Сам К. В. Пигарев, естественно, склоняется к канонизации текста этого стиха в им найденном бартеневском списке «с подлинника руки Лермонтова», то есть: И ты, *покорный* им народ...

Относительно же другого бартеневского варианта этого стиха:

И ты, *послушный* им народ, —

по мнению К. В. Пигарева, можно допустить, что здесь «стихотворение цитировалось по памяти». Основанием для такого предположения служит то обстоятельство, что этот текст находится в письме к П. А. Ефремову, а не на отдельном листке. Это предположение, психологически допустимое, противоречит заявлению самого П. И. Бартенева в том же письме: «Вот еще стихи Лермонтова, списанные с подлинника».

Кроме того, самым пикантным обстоятельством, путающим все карты К. В. Пигарева и делающим крайне сомнительной всю его аргументацию, является тот факт, что ведь и в «Русском архиве» (1890, кн. 3, № 11) в отвергаемой К. В. Пигаревым редакции это стихотворение было опубликовано тем же самым Бартеневым[1]. Между тем в пользу текста именно этого списка может свидетельствовать и то, что это — самый поздний, то есть последний из напечатанных Бартеневым вариантов этого стихотворения.

Вместе с тем нельзя не отметить, что К. В. Пигарев не посчитался с доводами эстетико-стилистического характера, выдвинутыми И. Л. Андрониковым в пользу текста Бартенева 1890 года при публикации этого стихотворения в издании «Огонька»[2]. В защиту текста последней бартеневской публикации лермонтовского стихотворения И. Л. Андроников выдвигает

---

[1] См. М. Ю. Лермонтов, Сочинения в шести томах, т. 2, Изд. Академии наук СССР, 1954, примечания, стр. 358.

[2] М. Лермонтов, Полн. собр. соч., т. I. Библиотека «Огонек», М. 1953, стр. 402—403.

следующие соображения: обычность в русской поэзии XIX века иносказаний такого типа, как *паши* в смысле: жандармы; множественное число — *царей* может вызвать сомнения и по основаниям смыслового и конкретно-исторического содержания (о каких царях идет речь?), «нехарактерность» для Лермонтова рифмы — «царей» и — «ушей» и предпочтительность рифмы «пашей» — «ушей»; более образный и поэтический характер выражения «за *стеной* Кавказа», чем географико-терминологическое «за хребтом Кавказа».

В полемике, разгоревшейся между журналами «Вопросы литературы» и «Русская литература» в связи с оценкой академического издания сочинений М. Ю. Лермонтова и отчасти коснувшейся текста стихотворения «Прощай, немытая Россия», ссылок на сообщение К. В. Пигарева и на новый бартеневский список, им обнаруженный, не было.

Между тем в своей теоретической статье «Проблема установления текстов в изданиях литературных произведений XIX и XX веков» [1] В. С. Нечаева, коснувшись споров о тексте этого лермонтовского стихотворения, решительно и безапелляционно высказалась за бартеневский список из фонда Н. В. Путяты, опубликованный К. В. Пигаревым. «Автор публикации, — пишет она, — убедительно развил аргументацию в пользу того, что именно текст из архива Н. В. Путяты должен стать основным текстом, публикуемым в собрании сочинений Лермонтова» [2]. Какие же основания для такого заключения? В. С. Нечаева прежде всего придает большое значение тому факту, что оба списка лермонтовского стихотворения, сделанные П. И. Бартеневым в семидесятых годах, были свободными от цензуры и ее искажений, а список, напечатанный в «Русском архиве» в 1890 году, «подцензурен». В. С. Нечаева представляет дело так: «Но в 1890 г. тот же Бартенев напечатал это стихотворение с оговоркой — «записано со слов поэта современником» — и внес следующие изменения в текст: вместо «послушный им народ» — «им преданный народ», вместо «хребтом» — «стеной», вместо «царей» — «пашей». Понятно, что последняя замена диктовалась цензурой, и в дореволюционных изданиях все время печаталось или «пашей» или «вождей». Но и тогда в печать проникали сигналы, что это слово надо читать иначе — «ц...й», т. е. «царей» [3]. Если слово «царей» устранено и заменено формой «пашей» из-за боязни цензуры, то в таком изображении «работы» Бартенева над лермонтовским текстом и ее целей трудно найти объяснение другим заменам («им преданный народ» вместо «послушный им народ», «за стеной Кавказа» — вместо «за хребтом Кавказа»). Почему В. С. Нечаева считает «лишенным всякого

---

[1] «Вопросы текстологии». Сб. статей, изд. АН СССР, М. 1957, стр. 29—88.
[2] Там же, стр. 52.
[3] Там же, стр. 51.

смысла» выражение «за стеной Кавказа» — непонятно. Вместе с тем странно, что В. С. Нечаева слову «преданный» придает современное значение и с негодованием отвергает возможность считать принадлежащим самому Лермонтову заявление о «преданности» (т. е. о подвластности) нашего народа жандармам.

Она пишет об этом в таком стиле: «Чтение же «им преданный народ» (т. е. преданный жандармам) еще до революции было отвергнуто и во всех изданиях, и досоветских и советских, печаталось «послушный им народ»[1].

Такой антиисторизм понимания слова *преданный* не может быть ничем оправдан. Между тем с ним связаны субъективно-идеологические или субъективно-политические размышления В. С. Нечаевой.

Вот это — риторико-«политическое» или «идеологическое» рассуждение относительно доводов в защиту текста «Русского архива» 1890 года: «Если в аргументации уделено внимание вопросу, какая редакция художественно «лучше» и какая более «характерна» для стиля Лермонтова, то в ней нет ни слова о том, как меняется политическое звучание произведения от замены «послушного» жандармам русского народа на «им преданного» и насколько мог быть для Лермонтова «характерен» подобный эпитет в применении к народу.

В собрании сочинений Лермонтова, изданном Академией наук, основным текстом, как и в издании «Огонька», избран текст с «пашами» и «преданным» жандармам народом, и можно опасаться, что именно этот текст теперь укрепится в массовых изданиях» (52). Ср. также — при доказательстве преимуществ списка из фонда Н. В. Путяты: «...Здесь стоит «покорный им народ», т. е. подчиняющийся силе, а никоим образом не «преданный» жандармам» (52).

В. С. Нечаева наивно придает значение вполне достоверного документа или объективно-исторического факта противоречивым заявлениям Бартенева, относительно сообщаемых им текстов стихотворения «Прощай, немытая Россия»: «списанный с подлинника», «с подлинника руки Лермонтова» или записанный «со слов поэта современником». «Для текстолога, несомненно, более авторитетным, — учит В. С. Нечаева, — является текст, идущий от автографа поэта, чем записанный кем-то на слух, а может быть, и по памяти» (52).

Под влиянием всех этих эмоционально-«прогрессивных» размышлений склонившись на сторону К. В. Пигарева и опубликованного им списка стихотворения «Прощай, немытая Россия», В. С. Нечаева приходит к следующему отрицательному выводу относительно выбора текста этого стихотворения в издании Академии наук и «Огонька».

---

[1] «Вопросы текстологии», стр. 51. В дальнейшем страницы этой работы указаны в тексте.

«Как видим, аргументация, опирающаяся на соображения «хуже» — «лучше», характерности или нехарактерности для автора той или иной особенности стиля, потерпела фиаско» (52). Таким образом, делается попытка преодолеть эстетический субъективизм с помощью логического примитивизма и филологического антиисторизма. И есть все основания думать, что фиаско потерпела именно аргументация самой В. С. Нечаевой.

Во всяком случае, в полемике, разгоревшейся между журналами «Вопросы литературы» и «Русская литература» в связи с оценкой академического издания сочинений Лермонтова и коснувшейся стихотворения «Прощай, немытая Россия», ссылок на аргументацию В. С. Нечаевой и К. В. Пигарева не было, то есть такие ссылки были признаны излишними и малоубедительными.

При обсуждении текста академического издания сочинений Лермонтова М. Ашукина сочла большой заслугой редакторов, что они «восстановили истинное чтение замечательного восьмистишия Лермонтова, долгие годы вытеснявшееся ошибочным» [1], то есть что они напечатали в качестве основного текста стихотворения «Прощай, немытая Россия» текст «Русского архива» 1890 года. Однако рецензентка отрицательно отнеслась к тому факту, что недостоверная, отвергнутая редакция этого стихотворения (из письма П. И. Бартенева к П. А. Ефремову в 1873 г.) была помещена не в разделе вариантов, а тут же, где основной текст, под строкой. Она увидела в этом «беспрецедентную» текстологическую беспомощность редакции. В журнале «Русская литература» (1958, № 2) появился критический разбор этой рецензии: «Серьезные недостатки одной рецензии». Авторы этой отповеди (Б. Городецкий, А. Докусов, В. Мануйлов, Г. Фридлендер) заявили: «Упрек рецензента, касающийся стихотворения «Прощай, немытая Россия», звучит по меньшей мере странно. На протяжении многих лет это стихотворение печаталось в наименее авторитетной из существующих редакций. Академическое издание исправило ошибку — и рецензент не смог не согласиться с правильностью выбора основной редакции стихотворения, сделанного редколлегией. Раздражение рецензента вызвал тот факт, что традиционная, отвергнутая редакция напечатана не в разделе вариантов, как это делается обычно, а под строкой, петитом (что и отличает ее от основного текста). Такое решение было принято редколлегией в связи с тем, что документированно отнести одну из существующих редакций к основному тексту, а другие — к вариантам можно только в том случае, если будет обнаружен автограф стихотворения или другой источник текста, более достоверный, чем бартеневские списки. Мотивировка такого решения оговорена в примечании» [2].

---

[1] М. Ашукина, Серьезные недостатки академического издания Лермонтова, «Вопросы литературы», 1957, № 8, стр. 224.

[2] «Русская литература», 1958, № 2, стр. 240.

Конечно, такое объяснение малоубедительно и с текстологической точки зрения несостоятельно. Если редакция произведения признана недостоверной, «наименее авторитетной», то зачем же ее помещать среди основных текстов, хотя бы под строкой и петитом? В таком духе и был изложен ответ на эту «антикритику» в журнале «Вопросы литературы»: «Напрасно было бы думать, что отнесение этой редакции в раздел вариантов могло бы удовлетворить научным требованиям. Дело в том, что в разделе вариантов «обычно» помещают варианты, но среди них не может быть места такой редакции стихотворения, которая искажает лермонтовский текст. Помещение в основном корпусе двух текстов стихотворения (одно — петитом) свидетельствует о том, что редакция не нашла решения сложного текстологического вопроса»[1].

Таким образом, все еще нет полного решения вопроса о подлинном авторском тексте лермонтовского стихотворения «Прощай, немытая Россия». Почему? Прежде всего из-за отсутствия твердых объективных основ и принципов текстологии, а потом — вследствие недостаточного исторического знания и понимания стиля Лермонтова. В самом деле, варианты или разночтения в списках этого стихотворения не подвергнуты тщательному историческому и стилистическому изучению. Вот — один ряд вариантов: *вождей* — *царей* — *пашей*. *Вождей* (в публикации и издании Висковатова) — явный эвфемизм, замена другого слова (т. е. *царей* или *пашей*); следовательно, этот вариант легко отпадает.

Сложнее выбор между формами *царей* и *пашей*. С количественной точки зрения форма *царей* стоит на первом месте: она находится в большинстве списков — в двух бартеневских (а также в копии Лермонтовского музея, легшей в основу Полного собрания сочинений Лермонтова под редакцией Д. И. Абрамовича). Между тем форма — *пашей* представлена лишь списком «Русского архива» 1890 года. И тем не менее она должна быть предпочтена форме — *царей*. Ведь образ царей с их всевидящим глазом и всеслышащими ушами никак не подготовлен предшествующим контекстом, и переход к нему внутренне не мотивирован. Множественное число — *царей* — здесь едва ли может быть осмыслено даже как выражение иронической гиперболы. Кроме того, обозначения атрибутов — *всевидящий глаз* (ср. Всевидящее око — как эпитет бога) и *всеслышащие уши* (ср. у Салтыкова-Щедрина ироническое именование агента: «Имеющий уши слышать да слышит») мало вяжутся с укоренившейся фразеологией, относящейся к царю. Они семантически ближе к образу жандармов в качестве или в виде пашей.

Варианты — *укроюсь* — *сокроюсь*.

Сокроюсь — более книжно и торжественно. Экспрессивно-стилистические оттенки этого слова в стихотворной речи первой

---

[1] «Вопросы литературы», 1959, № 2. Еще раз о недостатках издания сочинений Лермонтова, стр. 136,

половины XIX века были иные, чем теперь. Ср. у Пушкина в стихотворении «Туча»:

Довольно, сокройся! Пора миновалась,
Земля освежилась, и буря промчалась...

Укроюсь — гораздо разговорнее и непринужденнее. Интересны семантические различия между *сокрыться* (нейтральная форма — *скрыться*) и *укрыться*. *Укрываться*, *укрыться*, согласно Словарю Академии Российской, выражает два значения: «1) Закутываться чем. Укрыться плащом, одеялом; 2) Прятаться от кого или от чего; потаенно где находиться. Укрыться от дождя под кровлею. Укрываться в лесу» [1]. Ср. значение причастия — прилагательного: *укрытый* («отовсюду закрытый, закутанный»).

В глаголе *сокрываться* — *скрываться* (*сокрыться* — *скрыться*) Словарь Академии Российской первое основное значение характеризует так: «Прятаться, удаляться из виду; уходить от кого тайком» (VI, 362). Другие два значения «под покровом, под закрытием находиться, содержаться». «Под видом уклончивости, смирения скрывается иногда великое высокомерие; таиться, не сказывать своих мыслей (Недоверчивый даже и от друзей своих во всем скрывается)» — квалифицируются как переносные.

Очевидно, *сокроюсь* более гармонирует с лирически повышенным стилем стихотворения, в котором горит ярким блеском лишь один разговорный эпитет — *немытая Россия*.

В журнале «Вопросы литературы» (1959, № 5) опубликованы еще две статьи «Об одном стихотворении Лермонтова» (т. е. о стихотворении «Прощай, немытая Россия») — М. Г. Ашукиной и Е. Прохорова. М. Г. Ашукина в статье «История — опора текстолога» стремится выяснить причины разночтений в редакциях текста лермонтовского стихотворения, дошедшего до нас в разных списках (списки, сообщенные П. И. Бартеневым, П. Висковатовым, Д. И. Абрамовичем, К. Пигаревым из фонда Н. Путяты). Прежде всего она ссылается на «крайний дилетантизм» публикаторских приемов Бартенева, «отражающий уровень текстологической методологии прошлого века». Для Бартенева вполне возможно смешение списка с оригиналом. Далее М. Г. Ашукина — в связи со словом *пашей* — стремится доказать распространенность восточных образов с яркой «подцензурной» иносказательной литературной окраской в русской поэзии XVIII и XIX веков. «Произведения с условно-восточной стилизацией русской темы (в обеих ее разновидностях — «эзоповской» и прозрачной) способствовали распространению в русском языке слов, восходивших преимущественно к социально-политической терминологии использованных образцов и употреблявшихся уже не только в своем прямом, вполне конкретном значении, но — применительно к русской действительности — и в новом, перенос-

[1] Словарь Академии Российской, 1822, ч. VI, стр. 944.

ном. Такие, например, слова, как «султан», «паша», «янычар», «башибузук», «ятаган», «сатрап», «калиф», «гарем», «богдыхан» и проч., а также наряду с ними географические названия, переносно используемые, вызывали даже за пределами восточных сюжетов, в чуждой им лексической среде вполне устойчивые ассоциации, приобретая здесь особую экспрессивность» [1].

Отстаивая авторскую идентичность текста, воспроизведенного Бартеневым в «Русском архиве» 1890 года, М. Г. Ашукина так оправдывает его строй и состав:

«Оригинал — возглас горечи и негодования поэта, «преданного» вместе со всем народом «голубым мундирам», — точно воспроизведен Бартеневым в «Русском архиве» 1890 года. Весь эмоциональный строй восьмистишия, как и обстоятельства, вызвавшие его в 1841 году к жизни (предписание Лермонтову в 48 часов выехать из Петербурга в полк, на Кавказ), дают основание предполагать, что оно было написано «не переводя дыхания», создано без длительных исканий средств выражения. Трудно в силу этого предположить существование авторских вариантов. Трудно даже допустить, чтобы автограф стихотворения — тяжкая улика против его автора — мог уцелеть. Стихотворение продолжало жить в списках» [2].

М. Г. Ашукина и делает попытку — во многом очень неудачную — оправдать, с одной стороны, «правильность», соответствие текста «Русского архива» авторской «воле», а с другой стороны, исторически осмыслить и объяснить отклонения от этого текста в последующих списках.

Главное внимание — при разрешении первой задачи — обращено на стих:

И ты, им *преданный* народ.

Оправдание слова *преданный* осуществляется не так, как это следовало бы, если бы автор опирался на конкретные факты истории русского литературного языка и истории языка художественной литературы. М. Г. Ашукина направилась на поиски случайных и не всегда относящихся к ее делу свидетельств. Вот — соответствующая цитата из ее статьи:

«Одно из значений слова *предать* — «*вероломно* отдать во власть кого-либо». И для этого значения глагола причастие страдательного залога прошедшего времени было *преданный* [3]. Впоследствии оно архаизировалось.

Седьмого ноября 1890 года Короленко откликнулся на публикацию восьмистишия «Прощай, немытая Россия» в «Русском архиве» записью в дневнике. Никакого недоумения слово

---

[1] «Вопросы литературы», 1959, № 5, стр. 163.

[2] Там же, стр. 165.

[3] Тут все ошибочно. И не за то значение глагола — *предать* М. Г. Ашукина ухватилась. И непонятно, почему только у этого значения находится и выделяется причастие прошедшее страдательное — *преданный*.

«преданный» у него не вызвало (В. Короленко, Полн. собр. соч. Посмертное издание. Дневник 1881—1893 гг., т. 1, Госиздат Украины, Харьков, 1925, стр. 219).

Любопытно вспомнить стихотворение М. Михайлова «Преданность», в котором обыграны различные значения слова *предан*:

Преданность вечно была в характере русского люда.
Кто ли не предан теперь? Ни одного не найдешь.
Каждый, кто глуп или подл, наверное предан престолу;
Каждый, кто честен, умен, предан, наверно, суду»[1].

Трудно найти в этих иллюстрациях и рассуждениях воспроизведение истории значений глагола *предать* и его формы — *преданный* в русском литературном языке первой половины XIX века и историю его употреблений в стилях стихотворной речи этого времени.

Далее М. Г. Ашукина (в общем правдоподобно) предлагает следующую рабочую гипотезу о происхождении различных списков стихотворения «Прощай, немытая Россия». Читатель поздний, второй половины XIX века, «уже не понимая слова *преданный* в значении, употребленном Лермонтовым, заподозрил в стихе 4-м порчу текста и внес по догадке исправление. Получили хождение списки со стихом: «И ты, покорный им народ». Такое чтение присутствовало и в списке, принятом Бартеневым за оригинал и скопированном им для Путяты. В письме к Ефремову Бартенев уже по памяти изменил *покорный* на *послушный*. Это породило еще один вариант, перешедший в новые списки»[2]. Все детали здесь гадательны или сомнительны, но верно — главное: ставшее архаическим и двусмысленным выражение вызывает ряд более доступных и ясных лексико-семантических синонимических замен. Следовало бы прибавить главное: невероятно, чтобы слова близкие и вполне понятные замещались словами архаическими и многозначными. Такие операции обычно производятся лишь с каламбурно-ироническими установками.

М. Г. Ашукина продолжает: «Появились списки, в которых слово *пашей* вопреки контексту было заменено словом *царей*. Такие списки, очевидно, исходили из революционно-демократических кругов и должны быть датированы шестидесятыми годами. Деятели этой поры русского революционно-освободительного движения, призывая народ к борьбе с самодержавием, истолковывали лучшие образцы политической лирики прошлого в соответствии с историческими задачами своего времени. Ровесниками списков восьмистишия Лермонтова со словом *царей* в стихе 6-м были списки пушкинской «Деревни», в которых слова: «Я променял порочный двор Цирцей» — читались: «Я променял порочный двор царей». Подобные списки, содержащие

[1] «Вопросы литературы», 1959, № 5, стр. 164—165.
[2] Там же, стр. 165.

поздние варианты к тексту поэта, представляют несомненный интерес, отражая читательское восприятие того или иного произведения»[1].

Разночтения: *укроюсь — сокроюсь, за хребтом — за стеной* — М. Г. Ашукиной не объясняются.

«При размножении текста без должной текстологической культуры или при знании его по памяти легко могли возникнуть такие искажения, как *укроюсь* вместо *сокроюсь* (тем более что первая форма понемногу вытесняла вторую) или *за хребтом* вместо *за стеной*»[2].

Таким образом, статья М. Г. Ашукиной «История — опора текстолога», хотя и содержит несколько любопытных исторических указаний и соображений, вносит немного нового в историко-текстологический и особенно историко-стилистический анализ стихотворения Лермонтова «Прощай, немытая Россия».

Статья М. Г. Ашукиной вызвала отклик Е. Прохорова «Источники и анализ текста»[3]. В этой статье защищается позиция К. В. Пигарева и В. С. Нечаевой по вопросу об основном тексте стихотворения «Прощай, немытая Россия». Текст «Русского архива» 1890 года без всяких доказательств объявляется недостоверным, искаженным.

Е. Прохоров опирается, с одной стороны, на чересчур общие формально-текстологические рассуждения, с другой стороны, — на приемы субъективно-психологического, антиисторического идеологизирования. Прежде всего Е. Прохоров подчеркивает важность «анализа истории происхождения каждого известного списка и выяснения степени возможного доверия к ним».

«Изучение истории происхождения и бытования источников, тщательный анализ буквы и духа произведения для установления его подлинного текста — это не „формальный“ метод, а настоящая научная критика текста»[4].

Однако сам Е. Прохоров этой задачи применительно к истории списков лермонтовского стихотворения не только не разрешает, но и не касается. И статья его посвящена скорее количественному анализу «фактов» разночтений, чем их историко-археографическому, историко-стилистическому и историко-литературному осмыслению. При этом в изложении Е. Прохорова изучение истории происхождения и бытования списков смешивается с историей их обнаружения и появления в печати. Таким образом, самое понимание «фактов», на которые должны опираться текстологические обобщения, у Е. Прохорова очень внешнее, одностороннее и обедненное, и это не могло не отразиться и на характере сделанных из них «обобщений». Тут господствуют приемы абстрактно-логического анализа и субъективно-

---

[1] «Вопросы литературы», 1959, № 5, стр. 165.
[2] Там же, стр. 166.
[3] Там же, стр. 166 и след.
[4] Там же, стр. 167.

психологической оценки. Вот — пример. В большинстве списков употребляется форма *царей*; *вождей* — явная ее замена, вызванная цензурным табу. Отсюда Е. Прохоров делает такой вывод: «*Нам думается,* что и у Бартенева при публикации в „Русском архиве" тоже стояло „царей" (ведь в обоих его списках Ефремову и Путяте стоит именно это слово), при печатании Висковатов нашел выход в замене „царей" „вождями", да еще с выделением, то Бартенев не нашел нужным намекать читателю на подлинное чтение и заменил „царей" „пашами" — словом, отвлеченным от России, рассуждая при этом точно так же, как рассуждает М. Ашукина» [1].

«...Таким образом, вывод один: *во всех* источниках текста стоит или прямо „царей" или какая-либо цензурная замена этого слова словами „вождей" или „пашей"». [2]

Наивность этого рассуждения очевидна. Оно опирается на беспомощное, антиисторическое, не подтверждаемое никакими литературными параллелями и сопоставлениями субъективное оправдание формы множественного числа *царей.*

«Нам могут возразить, что „царь" был один, а „пашей" было много, и вряд ли Лермонтов мог написать здесь „царей" во множественном числе, но почему мы должны понимать это слово в его буквальном смысле, как „царь Николай I", а не в обобщении, имея в виду тех, кто *царил* тогда в стране. Ведь в те годы в России царил не столько царь, сколько его жандармы, душившие все живое. И если Герцен называл Николая I «коронованным фельдфебелем», то и, наоборот, — жандармы в лице их высшего круга по праву могли называться некоронованными царями России. Не случайно лермонтовское стихотворение обычно связывается с приказом Бенкендорфа — шефа жандармов — о высылке поэта на Кавказ.

Для нас остается нерушимым один факт: *во всех* (? — *В. В.*) источниках текста стоит слово «царей» [3].

Историческая беспомощность и необоснованность этого метафорического лукавого мудрствования не нуждается в комментариях. Ведь даже не учившийся в текстологической духовной семинарии хорошо знает, что глагол *царить*, произведенный от слова *царь,* имеет более широкое значение, далеко не всегда соотносительное со словом *царь*. Любопытно, что цари не царят, а царствуют.

Нет необходимости останавливаться на гипотезах Е. Прохорова о возникновении и соотношении списков лермонтовского стихотворения. Все его соображения в этом направлении не опираются на фактические основания. Однако стоит выделить идеологически утрированную характеристику Бартенева как

---

[1] «Вопросы литературы», 1959, № 5, стр. 168.
[2] Там же, стр. 169.
[3] Там же.

публикатора для дискредитации текста «Русского архива 1890 г.»: «...Бартенев был из рук вон плохим публикатором. Он не задумывался над тем, что публикует, его не интересовало, вызывает ли доверие публикуемый им текст. Важно было только опубликовать оригинальную, а еще лучше — сенсационную новинку. Поэтому он и закрыл глаза на то, что стихотворение это к тому времени уже дважды было опубликовано. Ведь это — не первый случай у Бартенева.

Достаточно вспомнить, что незадолго до этого, в 1885 году, именно Бартенев опубликовал в качестве некрасовского стихотворение «Заздравный кубок поднимая», посвященное гр. М. Н. Муравьеву, прозванному Вешателем, снабдив публикацию „прочувствованными словами" о „государственных заслугах" графа. Идейная позиция публикатора здесь проявилась открыто, и стоит ли удивляться, что его больше устроил *преданный* жандармам русский народ в новой публикации стихотворения Лермонтова» [1].

Найдя, таким образом, для себя разгадку возникновения слова — *преданный* в опубликованном Бартеневым тексте лермонтовского стихотворения, Е. Прохоров спешит забраковать этот «вариант» своим грамматико-семантическим анализом, анализом, отрешенным не только от истории русского литературного языка, но даже и от правил школьной грамматики.

«Если „преданный" здесь не в смысле „верный, покорный", а в смысле „отданный во власть", то встают вопросы: кто предан, кому и кем? Кто — это народ, кому — им, жандармам, а кем? Субъект действия отсутствует, а для Лермонтова с его строгой чеканностью мысли и тонким чувством слова такая фраза, вносящая двусмысленность понимания, просто невозможна.

М. Ашукина доказывает, что слово «преданный» во времена Лермонтова означало „вероломно отданный во власть кого-либо", и впоследствии оно архаизировалось. Но это неверно: во времена Лермонтова каждое частное письмо заканчивалось словами „преданный Вам", и никто не понимал этих слов как „вероломно отданный под вашу власть"...

Если же мы обратимся к смыслу, к контексту стихотворения, то еще более заметна будет неприемлемость слова „преданный"...

Если считать, что этот народ был кем-то предан в лапы жандармов, то поэт, конечно, выразил бы сочувствие этим несчастным людям: человек, вероломно отданный в чью-то власть, всегда вызывает сочувствие и желание помочь ему. А разве эти ноты слышим мы в стихотворении? Нет, поэт с горечью говорит о рабах — послушных и покорных, и эта покорность возмущает его.

---

[1] «Вопросы литературы», 1959, № 5, стр. 169—170.

Все стихотворение — инвектива, брошенная в лицо угнетателям, господам и покорным рабам, это крик возмущенной души поэта — вовсе не „господина", а тоже раба, вынужденного покоряться и ехать в ссылку на Кавказ. Поэт надеется, что за хребтом Кавказа не будет ни рабов, ни господ; жандармы туда не доберутся, так как там идет война, а они предпочитают бороться только с послушными рабами, но там же поэт надеется скрыться и от рабов: на Кавказе живут смелые, гордые люди, борющиеся за свою независимость и свободу. Эти люди всегда импонировали поэту, и если он прощается с рабами в России, то на Кавказе он встретится с людьми, которые помогут и ему почувствовать себя человеком. Только так можно понимать смысл этого замечательного стихотворения!» [1]

Трудно представить себе что-нибудь более антиисторическое, субъективно-произвольное, неубедительное, далекое от прямого лермонтовского текста, чем это «понимание», относящееся к гадательной области индивидуально-читательского восприятия. Прежде всего в стихотворении нет никакого упоминания о «смелых, гордых людях», живущих на Кавказе и «борющихся за свою независимость и свободу». Далее. В лермонтовском стихотворении не звучит никакого призыва к кавказским людям, чтобы они помогли и самому Лермонтову «почувствовать себя человеком». Кроме того, в лермонтовском стихотворении невозможно найти отзвуков или выражения презрения к закрепощенному русскому народу. Ведь стих:

Страна рабов, страна господ —

нельзя понимать иначе, как острую, основанную на контрастном противопоставлении господ и рабов характеристику крепостного, рабовладельческого строя царской России. Частным проявлением этого сатирического контраста, но в ином («полицейском») плане, является антитеза: «мундиров голубых» и «им преданного народа».

Другие разночтения списков стихотворения «Прощай, немытая Россия» Е. Прохорова не интересуют.

«Нам кажется, — пишет он, — что чтением „сокроюсь" вместо „укроюсь" и „стеной" вместо „хребтом" можно пренебречь, так как они случайны и являются ошибкой или Бартенева-публикатора, или ошибкой памяти человека, записавшего текст „со слов поэта"» [2].

Основной вывод Е. Прохорова возвращает нас к публикациям лермонтовского стихотворения в дореволюционную эпоху.

«Какой же вывод можно сделать из всего сказанного? Вывод один: не было у Лермонтова никакой „второй редакции" стихотворения. Существовала лишь одна редакция, дошедшая до нас

---

[1] «Вопросы литературы», 1959, № 5, стр. 169—171.

[2] Там же, стр. 170.

не в публикации Бартенева, а в ряде других источников: полностью — в письме Бартенева к Ефремову, с ошибкой памяти („покорный“ вместо „послушный“) в списке Путяты, с цензурными заменами в Сочинениях Лермонтова 1889 года („вождей“ вместо „царей“) и в «Академической библиотеке» 1910 года («пашей» вместо «царей»).

Текст же, опубликованный в «Русской старине» и в «Русском архиве» (при всех разночтениях между ними), есть искаженный — или вынужденно, по требованию цензуры, или случайно, в результате ошибки памяти, или, наконец, умышленно» [1].

Эта иллюстрация, как и предшествующая ей легенда о Веневитинове, выросшая на почве сатирического стихотворения 40—50-х годов XIX века «Родина», показывает, как велик и страшен произвол, обнаруживающийся в разных субъективных способах решения проблемы авторства.

Понятно, нельзя забывать и того, что в предшествующей русской филологической традиции — в кругу вопросов узнавания автора по свойствам и качествам индивидуального стиля — разрабатывались и интересные, объективно-исторические, требующие дальнейшего развития приемы, и принципы установления авторства, атрибуции анонимных и псевдонимных произведений. Но они нуждаются в коренном усовершенствовании и преобразовании на основе современной теории и истории стилей литературы.

Исторические (в том числе и документальные, библиографические, историко-биографические или историко-филологические) приемы и принципы атрибуции могут быть разной степени точности, доказательности и убедительности. Значение этих методов атрибуции представляется особенно значительным в тех случаях, когда их применение сопровождается освещением или разрешением важных вопросов словесно-художественного творчества отдельного писателя или целого литературного направления.

---

[1] «Вопросы литературы», 1959, № 5, стр. 171.

ГЛАВА III

УГЛУБЛЕНИЕ СТИЛИСТИЧЕСКИХ МЕТОДОВ ОПРЕДЕЛЕНИЯ АВТОРА И ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ АВТОРСКОГО ТЕКСТА В СОВЕТСКОМ ПУШКИНОВЕДЕНИИ

1

В истории русской национальной литературы и ее стилей, пожалуй, больше всего внимания уделялось стилю Пушкина, исследованию творчества этого поэта, изучению текстов его произведений. Проблема подлинности сочинений, связываемых с его именем, правильности или ошибочности воспроизведения авторских редакций, вопросы обоснования вариантов или атрибуций целых произведений указаниями и ссылками на закономерности развития пушкинского стиля, принципы оценки значения отдельных сочинений Пушкина или целых их циклов, наконец, всей его словесно-художественной системы в истории русского, а иногда и шире — мирового литературного искусства — все это особенно разнообразно и широко освещалось в советском литературоведении. Практика и теория изучения и исторического осмысления поэтики и стилистики писателя здесь непрерывно обогащались и углублялись, в свою очередь обогащая и углубляя другие области историко-литературных и художественно-стилистических разысканий. Вот почему при исследовании проблемы авторства в свете теории и истории стилей художественной литературы невозможно пройти мимо «пушкиноведческого» опыта, особенно в области изучения пушкинского стихотворного наследия.

Насколько важно и необходимо при изучении индивидуального стиля писателя в его разных вариациях, при изучении путей и закономерностей развития, осложнения и изменений этого

стиля — в связи с общими процессами истории стилей соответствующей национальной художественной литературы, при изучении отражений этого стиля в последующих литературных направлениях, очищать творчество исследуемого писателя от чужих наслоений, от ложно приписанных ему произведений, и вместе с тем объединять в его словесно-художественной системе с циклом известных его произведений и то, что ему действительно принадлежит, но что было скрыто в печати или отсутствием подписи, или анонимным и псевдонимным обозначением, — все это легко увидеть хотя бы в беглом очерке подделок и анонимных имитаций пушкинских стихотворных текстов. Ведь подделки и литературные мистификации — это бытовая изнанка научных приемов стилистической атрибуции.

Общий обзор П. А. Ефремова «Мнимый Пушкин в стихах, прозе и изображениях» начинался с утверждения, что в издания сочинений Пушкина до самого начала XX столетия попадали чужие произведения и даже «нелепейшие и бессмысленные вирши, причем еще более печаталось их в газетах и журналах с именем Пушкина с разными вымышленными, будто бы достоверными и несомненными указаниями на принадлежность их Пушкину» [1]. Так, в первое же посмертное издание пушкинских сочинений проникла «Застольная песня» Дельвига, в анненковском издании — среди лирики Пушкина появились «Элегия» кн. Вяземского и стихотворение «О Наполеоне» Жуковского, в изданиях под редакцией Геннади к имени Пушкина, между прочим, были прикреплены неуклюжие вирши «Псков», принадлежащие перу псковского учителя Панкратьева и т. д. и т. д. Если ограничиться простым перечнем авторов, произведения которых приписывались Пушкину, то получится очень внушительный список русских поэтов, по большей части, второстепенного и даже третьестепенного значения: В. Григорьев, Алексей Мих. Пушкин, А. Ф. Воейков, В. Туманский, И. И. Козлов, Д. П. Ознобишин, Е. Вердеревский, С. П. Шевырев, Д. Бахтурин, Л. Якубович и т. д.

«Что касается до «Песенников», газет и журналов, — писал П. А. Ефремов, — то в них была целая вакханалия с именем Пушкина: кому хотелось напечатать это имя под каким-нибудь, даже уже напечатанным с другим именем стихотворением, тот не стесняясь ничем и печатал» [2]. В частности, волны пушкинских подделок особенно бурно подымались в 60-е и 80-е годы XIX века. В настоящее время вместо подделок в собственном смысле возникают продукты личной, субъективной аранжировки черновых набросков и незаконченных произведений Пушкина и невольные индивидуальные сочинения отдельных стихов на основе произвольного чтения и толкования черновиков Пушкина.

[1] П. Ефремов, Мнимый Пушкин в стихах, прозе и изображениях, СПб. 1903, стр. 3.

[2] Там же, стр. 7.

В. Е. Якушкин так отзывался об истории печатного пушкинского текста: «История эта печальная: неблагоприятные обстоятельства постоянно тяготели над печатанием сочинений нашего поэта; с одной стороны, благодаря разным условиям сочинения Пушкина обыкновенно сильно страдали от опечаток, с другой стороны, на них сильно отражались строгие цензурные требования; в конце концов пушкинский текст нередко являлся искалеченным»[1]. Общеизвестно, как мучили Пушкина опечатки и всякие другие неисправности в тексте его стихотворений. «Не стыдно ли Кюхле напечатать ошибочно моего «Демона»! моего «Демона»! После этого он и «Верую» напечатает ошибочно...» — жаловался Пушкин в письме к своему брату, легкомысленному виновнику многих легенд и басен, относящихся к пушкинскому творчеству. «...Несмотря на все заботы Пушкина о своих изданиях, печатный текст, нам от него доставшийся, в значительной степени искажен опечатками и ошибками, цензурными пропусками и цензурными изменениями»[2].

Очень интересно опубликованное в № 46 «Литературной газеты» (авг. 14) за 1830 год в отделе «Смесь» следующее заявление — в связи с изданием драматических сочинений и переводов Фонвизина и басен Хемницера: «Несведущие издатели, по недоразумению, почти всегда принимают черное за белое, чужие ошибки и переделки за собственный текст автора, испещряют оными его творения в изданиях своих и вводят многих простодушных читателей в заблуждение и в бесполезный убыток. — Тем необходимее считаем мы повторить сказанное нами в прошлом № нашей Газеты: желательно, чтобы *умышленные* поправки сочинений какого-либо известного писателя совершенно вывелись у нас из употребления, особливо когда Издателями книгопродавцы, люди по большей части малограмотные. Имеяй уши, да слышит».

В этой связи приобретает особенный интерес указание «Литературной газеты» № 29 за 1831 год на критику Альманаха «Денница», изданного М. А. Максимовичем, в 20-й книжке «Сына отечества» (псевдоним — Максим Хохлович): «Заметим еще одну черту прямодушия Критика. Выписывая песню А. С. Пушкина (перевод английской: Here's a health to thee, Mary), он умышленно исказил несколько стихов. Вместо: Пью *за здравие* Мери, Критик дважды поставил: *за здравье*:

Но нельзя быть милей
Резвой, ласковой Мери.

Критик и здесь переделал по-своему последний стих: Резвей, ласковей Мери».

---

[1] В. Е. Якушкин, Очерк истории печатного пушкинского текста с 1814 по 1887 г. Сб. «О Пушкине». Статьи и заметки В. Е. Якушкина, изд. М. и С. Сабашниковых, М. 1899, стр. 100—101,

[2] Там же, стр. 114.

Посмертные пушкинские издания, вплоть до 1887 года, когда истек срок права литературной собственности наследников Пушкина и когда его сочинения сделались общественным, народным достоянием, не меньше прежнего, если еще не больше, страдали от опечаток и ошибок. «Пушкинский текст, особенно в произведениях, напечатанных после смерти поэта, часто является в крайне искаженном виде» [1].

С историей печатного текста произведений Пушкина тесно связана и история рукописного воспроизведения его сочинений. «В конце XVIII и в первой половине XIX в. у нас в России, несмотря на развившееся печатное дело, еще очень большую роль играла литература рукописная, заключавшая в себе отчасти такие сочинения, которые никогда не были изданы, отчасти же представлявшая просто списки с печатных книг» [2]. Естественно, что рукописная традиция способствовала распространению под флагом пушкинского творчества чужих произведений, не принадлежащих нашему великому национальному поэту. Но вместе с тем самый процесс включения всех дошедших до нас рукописных произведений Пушкина и их отрывков в кодекс, в собрание его сочинений был процессом длительным, очень мучительным и социально противоречивым. И до сих пор еще наблюдаются в этом вопросе колебания, правда, лишь в отдельных частностях. Лет тридцать — сорок тому назад «открытия» новых пушкинских сочинений» были обычным явлением.

Н. О. Лернер в своих «Заметках о Пушкине» доказывал необходимость включения в кодекс сочинений Пушкина дошедших до нас в подлиннике (в автографе) стихов об Илье Муромце:

В славной, в Муромской земле,
В Карачарове селе
Жил-был дьяк с своей дьячихой.
Под конец их жизни тихой
Бог отраду им послал —
Сына им он даровал.

Этот отрывок был первоначально напечатан в Отчете Имп. публ. библ. за 1889 год (стр. 57). По разным палеографическим признакам «можно отнести стихотворение к середине сентября 1833 года». «По стилю и стройному размеру видно, что мы имеем дело не с записью народной песни, а с оригинальным переложением в стихи народного сказания об Илье Муромце. Пушкин тогда усердно изучал народное творчество и сам писал в его духе» [3]. В собрания сочинений Пушкина этот отрывок

---

[1] В. Е. Якушкин, Очерк истории печатного пушкинского текста, стр. 100.

[2] Там же, стр. 109.

[3] Н. О. Лернер, Заметки о Пушкине, СПб. 1913. Отд. оттиск из издания «Пушкин и его современники», вып. XVI, стр. 23—25. См. также статью Н. О. Лернера «Забытые стихи Пушкина» в газете «Речь» от 15 февраля 1910 г., № 45.

входит, начиная с издания под редакцией С. А. Венгерова (т. VI, 1915, стр. 218)[1].

Атрибуция анонимных словесно-художественных произведений, относимых к продуктам пушкинского творчества, стихийно производилась в бытовой практике. Она опиралась на устную традицию, на фольклорные легенды, на распространенные и живые в той или иной социальной среде представления о стиле и характере литературной деятельности Пушкина и других известных писателей. Так, с именем Пушкина легко связывались стихотворения фривольной окраски или эпиграмматического острословного строя. П. А. Ефремов в своих очерках: «Мнимый Пушкин в стихах, прозе и изображениях» писал о предъюбилейной «пушкиномании» конца 70-х годов XIX века:

«В 1878 г. в «Петербургском листке» (№ 168) напечатаны два четверостишия, по словам будто бы какого-то приказчика Смирдина и будто бы написанные в магазине (т. е. в книжной лавке Смирдина. — *В. В.*) Пушкиным в 1833 г. на романе Загоскина «Аскольдова могила» и на портрете О. П. Козодавлева.

1. Аскольдова могила
Не очень глубока,
Ее слегка изрыла
Загоскина рука.
2. Какие ныне времена,
На все повысилась цена,
И к удивлению людей,
И этот стоит пять рублей».

«...Эти вторые стихи оказались напечатанными в книжечке М. А. Бестужева-Рюмина «Мавра Власьевна Томская и Федор Савич Калугин» и написаны им о цене своего романа, а не о портрете Козодавлева, вышедшем в Дерпте еще в 1813 г. ... Тогда же в «Пчеле» Микешина (1878, № 29) появилась сомнительная эпитафия, будто бы написанная Пушкиным в Одессе по просьбе вдовы одного генерала.

Никто не знает, где он рос,
Но в службу поступил капралом,
Французским чем-то ранен в нос
И умер генералом.

Как новость, эта эпиграмма появилась с «приличной» обстановкой в «Русском архиве» (Ср. А. С. Пушкин, II, стр. 153, М. 1885)»[2].

С именем Пушкина фольклорно-бытовая традиция связывала также стихи протестующего, антиправительственного содержания, не считаясь ни с их художественным качеством, ни с индивидуально-характеристическими свойствами. Так, в 1827 году ка-

---

[1] См. А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. III, изд. АН СССР, 1949, ч. 1, стр. 469, ч. 2, стр. 1063 и 1290.

[2] П. А. Ефремов, Мнимый Пушкин в стихах, прозе и изображениях, СПб. 1903, стр. 18—19.

питан Одесского пехотного полка А. А. Шишков (по поводу введения царем Николаем новой формы одежды в военном и гражданских ведомствах) написал следующий экспромт:

Когда мятежные народы
Наскуча властью роковой,
С кинжалом злобы и мольбой
Искали бедственной свободы,
Им царь сказал: «Мои сыны!
Законы будут вам даны;
Я возвращу вам дни златые
Благословенной старины» —
И обновленная Россия
Надела с выпушкой штаны [1].

И вот А. С. Пушкину стали приписываться разные эпиграммы, представлявшие собою ряд видоизменений этого экспромта. Например:

Султан сказал: «Мои сыны!
Законы будут вам даны;
Я возвращу вам дни златые
Благословенной старины!»
И, диву давшись, Османлия
Надела с выпушкой штаны.

«В этой редакции, — писал Н. О. Лернер, — а также с вариантами: «Сказал деспот» вначале и «вся Россия» вместо «Османлия» или «И обновленная Россия» вместо «И, диву давшись, Османлия»,—эпиграмма встречается под именем Пушкина в старых рукописных альбомах «сочинений, презревших печать», и в некоторых заграничных сборниках стихотворений Пушкина» [2].

Есть как бы сокращенные эпиграммы на ту же тему, также приписывавшиеся Пушкину. Например, граф М. А. Корф, очень плохо относившийся к Пушкину, связывал с его именем такие эпиграмматические стихи:

Хотел издать Ликурговы законы —
И что же издал он? — Лишь кант на панталоны [3].

Еще менее оснований приписывать Пушкину такую сокращенную вариацию на ту же тему:

Желали прав они. Права им и даны:
Из узких сделали широкие штаны [4].

---

[1] См. И-ский, К характеристике Николая I. «Утро России», 8 июля 1910 г., № 192. Н. О. Лернер, Заметки о Пушкине, «Пушкин и его современники», вып. XVI, 1913, гл. XI. Из псевдопушкинианы, стр. 38 и след.

[2] См. «Стихотворения А. С. Пушкина, не вошедшие в последнее собрание его сочинений», изд. Р. Вагнера, ред. Русского (Н. В. Гербеля), Берлин, 1861, стр. 91.

[3] См. «Русская старина», 1899, август, стр. 306. Я. Грот, Пушкин, его лицейские товарищи и наставники, изд. 2-е, стр. 250.

[4] См. Н. О. Лернер, Заметки о Пушкине, «Пушкин и его современники», вып. XVI. Отд. оттиск, стр. 40.

Общественная традиция, побуждавшая относить к творчеству Пушкина революционные, антиправительственные стихи, сложилась еще в конце 10-х — начале 20-х годов XIX века.

В 1826 году сам Пушкин иронически писал Жуковскому: «Все возмутительные рукописи ходили под моим именем, как все похабные ходят под именем Баркова».

Фольклорно-бытовые основы и принципы атрибуции литературных произведений часто осложнялись мотивами коммерческого, а также субъективно-эстетического характера. Характерен подъем волны ложных атрибуций и подделок произведений Пушкина (как, впрочем, и других крупных писателей) в юбилейные годы и в предъюбилейные дни.

Фольклорно-бытовые основы атрибуции литературных произведений очень разнообразны. В некоторых случаях атрибуция здесь поддерживала фальсификацию и даже сливалась с ней. Фольклорно-бытовая традиция легко превращается в историко-литературную, так как существуют крепкие связи не только между фольклором и художественной литературой, но и между научно-популярным фольклором и историей литературы. Ведь литературоведческие колебания в отнесении того или иного произведения к разным авторам обычно бывают вызваны фольклорно-бытовыми рассказами, анекдотами, легендами.

В «Северном сиянии» (Русский художественный альбом, издаваемый Василием Генкелем, т. I, СПб. 1862, стр. 708) в статье В. Зотова «Пушкин как лирик» было заявлено об одной ходячей эпиграмме, будто бы принадлежащей Пушкину:

«Сообщаем кстати еще одну эпиграмму Пушкина, не бывшую в печати и относящуюся к одному жалкому писателю, уже и во время Пушкина славившемуся своим слабоумием:

Карликова Борьки
Мадригалы — горьки,
Эпиграммы сладки,
Сочиненья — гадки».

В первом стихе псевдоним — Карликов заменяет фамилию — Б. Федорова. В устно-бытовой традиции эта эпиграмма связывалась также с именем А. А. Дельвига. В. В. Каллаш, издавая «Эпиграммы и экспромты» С. А. Соболевского [1], включил ее в число произведений С. А. Соболевского:

НА Б. М. ФЕДОРОВА

Федорова Борьки
Мадригалы горьки
и т. д.

К тексту этой эпиграммы относится следующее примечание: «Приписывалась Пушкину и бар. А. А. Дельвигу. За принад-

---

[1] С. А. Соболевский, Эпиграммы и экспромты, Под редакцией В. В. Каллаша, изд. С. Г. Мамиконян, М. 1912.

лежность первому не говорит ни один положительный факт; против принадлежности второму говорит уже одно то, что «гадкие доносы» Федорова относятся к периоду после смерти Дельвига, до начала 30-х годов он был только плохим и притязательным писателем. Бестужев-Марлинский в 1823 году называл его «гадким, словесным вором и отцом преотвратительным» («Старина и новизна», VIII, 31). Наиболее вероятно подкрепляемое идущею от тех времен традициею авторство Соболевского. Напечатано в «Старине и новизне» (VIII, 51) и «Соч. Пушкина» (СПб. 1887, стр. 169)»[1]. Так как творчеством С. А. Соболевского — после издания собранных В. В. Каллашем его «Эпиграмм и экспромтов» — никто специально не занимался, то и эта атрибуция, хотя и очень вероятная, не может считаться окончательной.

Самый текст этой эпиграммы — в зависимости от приурочения ее к тому или другому автору — изменялся. Так, Б. В. Томашевский поместил в вышедшем под его редакцией «Полном собрании стихотворений А. А. Дельвига» (Библиотека поэта, 1934) эту эпиграмму, как произведение А. А. Дельвига, в такой редакции (№ 180, стр. 391).

Федорова Борьки
Мадригалы горьки,
Комедии тупы,
Трагедии глупы,
Эпиграммы сладки
И, как он, всем гадки.

В комментариях к этому стихотворению Б. В. Томашевский сообщает: «Печатается по воспоминаниям А. И. Дельвига. Говоря о пародии на «Смальгольмского барона», он пишет: «Борька в последнем приведенном куплете пародии на Смальгольмский замок, — это Борис Михайлович Федоров[2]. В свое время он писал всякого рода стихи очень плохо и заслужил следующую эпиграмму от Дельвига:

У Федорова Борьки ...

На эту эпиграмму Федоров отвечал:

У Дельвига Антонки
Скверны стишонки.

---

[1] С. А. Соболевский, Эпиграммы и экспромты. Под редакцией В. В. Каллаша, стр. 111.

[2] Вот эти стихи:

И три раза он кликнул Бориса раба.
Из харчевни Борис прибежал.
Подойди ты, мой Борька, мой трагик смешной,
И присядь ты на брюхо мое:
Ты скотина, но, право, скотина лихой,
И скотство по нутру мне твое.

(А. А. Дельвиг, Полн. собр. стихотворений, Редакция и примечания Б. Томашевского, стр. 344).

Из приведенных стихов я, может быть, некоторые перековеркал, и не трудно: прошло более 40 лет» (писано в 1872 году). Первый стих эпиграммы, нарушающий размер (у Федорова Борьки. — *В. В.*), исправлен по другим спискам. Эпиграмма эта в измененном виде приписывалась Пушкину:

Федорова Борьки
Мадригалы горьки,
Эпиграммы сладки,
А доносы гадки.

Однако доносами Федоров стал заниматься позднее. На принадлежность этой эпиграммы Дельвигу указал Гербель в 1861 году («Стихотворения А. С. Пушкина, не вошедшие в последнее собрание его сочинений»).

По поводу этой эпиграммы А. Измайлов рассказывает в письме П. Л. Яковлеву 4 декабря 1824 года следующий анекдот: «Вчера обедал с Виллие и Кайдановым у Директора Рос. Ам. Комп. Прокофьева... Обедало довольно литераторов: Греч, Булгарин, Батенков, китаец Тимковский, завирашка Бестужев, Алексашка Боровков и Сомов... За столом рассказывали между прочим, что во время наводнения плыла по Невскому проспекту кошка и подле нее крыса. Ни та, ни другая не ссорились между собою. «А в самое то время, — подхватил Греч, — ехали же по Невскому на спинах мужиков Борис Федоров и барон Дельвиг. Последний кричал: *Федорова Борьки мадригалы горьки* и проч., а первый — *Дельвига баронки пакостны стишонки* и т. д. (ср. литературную обработку этого анекдота в фиктивных письмах П. Л. Яковлеву. Сочинения Измайлова, 1849, т. II, стр. 505)»[1].

Таким образом, если в данном случае исключается творчество Пушкина, то вопрос о подлинном тексте этой эпиграммы и о выборе истинного автора, по крайней мере между двумя «соискателями» — А. А. Дельвигом и С. А. Соболевским, до сих пор остается нерешенным.

Само собою разумеется, что при неизученности индивидуально-стилистических, словесно-художественных систем писателей пушкинской эпохи Пушкину приписывались многие произведения его современников.

В 1883 году «Исторический вестник» (февраль, 468) напечатал в качестве пушкинских известные шуточные стихи (Дельвига и Баратынского), сообщенные владельцем подлинника — П. Я. Дашковым:

Там, где Семеновский полк, в пятой роте, в домике низком,
Жил поэт Баратынский с Дельвигом, тоже поэтом ...

---

[1] А. А. Дельвиг, Полн. собр. стихотворений. Редакция и примечания Б. Томашевского, изд. писателей в Ленинграде (Библиотека поэта), 1934, стр. 492—493.

Редакция при этом заявляла: «Самое содержание их и то, что они написаны рукою Пушкина, удостоверяют их подлинность», Л. Н. Павлищев в своих «воспоминаниях» о Пушкине («Исторический вестник», 1888, т. XXXII, май, стр. 330—331; Отд. изд., М. 1890, стр. 193) уже прямо, конечно, назвал пьесу принадлежащей Пушкину, а П. О. Морозов включил ее в оба свои издания сочинений Пушкина (Литерат. фонда, I, 347; «Просвещения», II, 11). П. А. Ефремов, не внесший ее в свое последнее издание, сообщил, что Л. Н. Майков, внимательно рассматривавший рукопись, признал в ней руку не Пушкина, а его брата, Льва Сергеевича [1]. Из появившегося в 1907 году в печати письма А. П. Марковой-Виноградской (Керн) к П. В. Анненкову видно, что не Пушкин был автором шутки. Посылая эти гекзаметры Анненкову, Керн прибавила, что они были ей «сообщены женою барона Дельвига и сложены когда-то вместе с Баратынским» [2]. Стихотворение это теперь включается в собрание сочинений Е. А. Баратынского и А. А. Дельвига [3].

При отсутствии глубокого понимания системы индивидуально-художественного стиля нередко внешние и при том нехарактерные, несущественные приметы и совпадения принимаются за доказательства принадлежности произведения тому или иному индивидуальному автору. Так, в альманахе «Северные цветы на 1828 г.» (в разделе «Поэзия», стр. 44) была напечатана «Характеристика»:

Обритый, бледный и худой,
Заняв полтину у соседа,
По петербургской мостовой
Он ищет славы и обеда.

С. И. Пономарев внес эту эпиграмму в свой библиографический перечень сочинений кн. П. А. Вяземского, но с очень существенною оговоркой: «Его ли? Под этим знаком писал в альманахах и Пушкин, но этого стихотворения в его сочинениях нет». Основанием для приурочения этого стихотворения к творчеству Пушкина считались, во-первых, знак — «две звездочки», которым, правда, отмечались произведения самых разнообразных авторов в журналах и альманахах 20-х годов, и, во-вторых, совпадения отдельных слов этой «характеристики» с посланием Пушкина к В. В. Энгельгардту (1819 г.):

Я ускользнул от Эскулапа,
Худой, обритый, но живой...

---

[1] «Мнимый Пушкин в стихах, прозе и изображениях», «Новое время», 1903, № 98512. Ср. «Пушкин и его современники», вып. V, СПб. 1907, стр. 146; Кс. Полевой, Воспоминания, «Современник», 1853, № 5, стр. 169.

[2] Н. О. Лернер, Заметки о Пушкине, «Русская старина», 1911, вып. XII, стр. 667—668.

[3] См. Полн. собр. сочинений Е. А. Баратынского под редакцией М. Л. Гофмана, т. I, СПб. 1914, стр. 200; «Неизданные стихотворения» А. А. Дельвига под редакцией М. Л. Гофмана; Полн. собр. стихотворений А. А. Дельвига под редакцией Б. В. Томашевского, стр. 500—501.

Цепь слов — «худой» и «обритый» в разном порядке связана, конечно, не с индивидуальными чертами стиля, а с своеобразными особенностями болезни того, к кому относится эпиграмма.

2

В основе атрибуции литературных произведений очень часто лежат субъективно-идеологические мотивы, которые, естественно, обусловлены более широкими социально-историческими, культурно-общественными причинами. В этом отношении представляет большой интерес та полемика, которая в последней четверти XIX века происходила вокруг вопроса о принадлежности Пушкину стихотворного переложения «Отче наш».

В. В. Каллаш в своих «Материалах и заметках по истории русской литературы» поместил очень интересное сообщение «О приписываемом Пушкину стихотворном переложении молитвы «Отче наш»[1]. Как известно, стихотворные упражнения на эту тему начинаются с XVIII века. «Отче наш» излагалось в стихах А. П. Сумароковым (Полн. собр. всех соч. Сумарокова, М. 1787, т. I, стр. 228), П. Голенищевым-Кутузовым (Стихотворения, М. 1803, т. I, стр. 36), В. К. Кюхельбекером («Русская старина», 1875, XIII, стр. 497—498), А. А. Фетом (Полн. собр. стихотворений А. А. Фета, СПб. 1901, II, стр. 587) и другими русскими поэтами. Есть и прозаические переложения этой молитвы (например, М. М. Сперанского[2], Л. Н. Толстого).

На этом фоне, естественно, в разных социальных слоях русского общества возникает и распространяется версия о принадлежности одного из стихотворных переложений (с некоторыми вариантами текста) А. С. Пушкину. Характерны субъективно-идеологические, связанные с социально-групповыми вкусами некоторых слоев русского буржуазного общества мотивы отнесения этого слабого произведения к творчеству великого поэта и почти полное отсутствие доказательств связи стиля этих виршей с пушкинской художественной системой. Вот это стихотворение.

Я слышал — в келии простой
Старик молитвою чудесной
Молился тихо предо мной:
«Отец людей, отец небесный!
Да имя вечное Твое
Святится нашими сердцами;
Да прийдет царствие Твое,

---

[1] «Изв. Отд. русского языка и словесности Имп. Академии наук», т. VI, кн. 3, СПб. 1901, стр. 184 и след.

[2] Дружеские письма графа М. М. Сперанского к П. Г. Масальскому, СПб. 1862. Приложение.

Как в небесах, так на земли [1].
Да будет воля Твоя с нами *.
Насущный хлеб нам ниспошли
Своею ** щедрою рукою;
И как прощаем мы людей,
Так нас, ничтожных пред Тобою,
Прости, отец, своих детей!
Не ввергни нас во искушенье ***,
И от лукавого прельщенья
Избави нас!..» ****
Так он молился: свет лампады
Мерцал впотьмах***** издалека;
И сердце****** чаяло отрады
От той молитвы старика.

Обращают на себя внимание несвойственная стилю Пушкина банальность и пустота эпитетов («в келии простой», «молитвою чудесной», «щедрою рукою», «ничтожных пред Тобою» и т. п.), несвязанность или немотивированность синтаксических конструкций («молился тихо *предо* мной», «как *в небесах*, так *на земли*», «так *нас, ничтожных пред Тобою, Прости отец своих детей!*»), фразеологические штампы, плеоназмы и несоответствия («молитвою чудесной молился», «отец людей»), повторения того же слова в той же форме в качестве рифмы («твоё — твоё») и др. под. Казалось бы, невозможность увидеть в этом наивно-религиозном упражнении неопытной музы пушкинский стиль очевидна.

Однако в лейпцигском издании «Новые стихотворения Пушкина и Шевченко» [2] (1859. «Русская библиотека», т. VIII, стр. 1—2) стихотворение «Я слышал в келии простой» было приписано А. С. Пушкину. Чириков в «Русском архиве» (1881, I, 214), ссылаясь на «два заграничных издания 1859 и 1861 г.», утверждал: «По стиху и манере, по всей вероятности, это стихотворение принадлежит Пушкину» [3]. Проф. Н. Сумцов в своих «Этюдах о Пушкине» («Русск. филол. вестник», 1894, № 4, стр. 159) доказывал, что «это замечательное стихотворение написано поэтом, вероятно, в конце жизни, может быть, в 1836 году, когда была написана молитва «Отцы пустынники»... Проф. Сумцов писал: «На мой взгляд, „Молитва" — безусловно Пушкинское стихотворение... Эта „Молитва", вероятно, написана одновременно с переложением известной молитвы Ефрема Сирина. В обеих молитвах („Я слышал" и „Отцы пустынники") обнаруживаются сходные приемы поэтического творчества; обе

---

[1] Звездочками обозначены варианты отдельных слов и строк.
* Твоя да будет воля с нами; ** твоею; *** искушенья; **** Избави нас... Перед крестом; ***** чуть-чуть; ****** А сердце.
[2] Напечатано было: Шавченки.
[3] Г. С. Чириков, Заметки на новое издание сочинений Пушкина. «Русский архив», 1881, т. I, стр. 213, Ср. П. И. Бартенев, Пушкин, М. 1881, стр. 125—126.

имеют в начале нечто вроде вступления, обе одинаково гармонируют с душевным настроением Пушкина. „Молитва" воспроизводит... излюбленный Пушкиным мотив о ночной лампаде и стоит в близкой связи с... подражанием Корану»[1].

Все эти заявления голословны и никаким анализом — ни стилистическим, ни идейно-тематическим — не подкреплены. К мнению проф. Н. Сумцова примкнул известный педагог В. Острогорский, который, посетив в 1898 году «Пушкинский уголок» (т. е. Михайловское и окрестности), изложил свои впечатления от этого посещения сначала на страницах журнала «Мир божий» (1898, сент.), а затем в отдельной публикации «Пушкинский уголок» (1899, М., 1 и 2-е изд.). В описании своего путешествия В. П. Острогорский сообщает, что в альбом покойной А. Н. Вульф, «сплошь составленный из стихотворений Пушкина» (уже напечатанных), вложен листочек с стихотворением «Молитва», однако без подписи Пушкина и без даты, когда оно написано. «Утверждать, — заявляет В. Острогорский, — что это стихотворение принадлежит непременно Пушкину, я, конечно, не могу; да и вовсе не утверждает этого и семья Вревских, но читал я его Е. И. Фок, тоже его не знавшей, и многим другим, и все говорят единогласно, что оно может принадлежать ему как по поэтической образной силе, сжатости и стиху, так и по своему характеру, совсем пушкинскому». Правда, во втором издании своего «Пушкинского уголка» В. Острогорский к перепечатке текста этого стихотворения присоединил такое неопределенно-противоречивое примечание: «Стих. „Отче наш" приписывается также и Ф. Глинке; в сборнике детских песен Г. Маренича оно напечатано с подписью архимандрита Антония; тем не менее мы решаемся привести его».

Обсуждение всех этих новостей в русских газетах за 1898 год было противоречиво. Однако многие газеты (например, «Одесские новости», 1898, № 4400, «Астраханский листок», 1898, № 204 и др.) с восторгом печатали известия о новом пополнении пушкинского стихотворного наследия. Проф. Сумцов обиделся, что новым «открытием» считается его давнее заключение о принадлежности Пушкину стихотворения «Молитва». В «Харьк. губернских ведомостях» (1898, № 239) он заявил: «В 1894 году на страницах «Рус. фил. вестника» (№ 4) я сделал разбор этого стихотворения и пришел к тому мнению, что «Молитва», несомненно, написана Пушкиным и принадлежит к числу весьма ценных его произведений».

В «Новом времени» за 1898 год (№ 8178) П. Драганов также высказался в защиту пушкинского авторства, при этом напомнил о мнении Г. Чирикова и привел прозаическое переложение «Отче наш» Л. Н. Толстого.

---

[1] Н. Сумцов, Этюды об А. С. Пушкине, Варшава, 1894, т. II, стр. 73—75.

Так как в прессе высказывались резкие возражения против приписывания этого стихотворения Пушкину, то проф. Сумцов еще раз в «Русских ведомостях» за 1899 год (№ 36) подтвердил, что, «основываясь на внутренней связи молитвы «Отче наш» со многими другими пушкинскими стихотворениями, он и ныне продолжает считать его пушкинским и по духу и по форме».

Легко заметить, что доказательства принадлежности Пушкину стихотворения «Я слышал...» носили почти исключительно субъективно-эстетический, субъективно-психологический и субъективно-идеологический характер. Они опирались главным образом на общие субъективные, иногда религиозно-философски окрашенные представления об эволюции пушкинского творчества, о цикле религиозно-лирических произведений Пушкина середины тридцатых годов (1834—1836 гг.). Конкретно-стилистического, объективно-исторического анализа этого стихотворения сравнительно со стилем других стихотворений Пушкина 30-х годов не давалось.

Любопытны такие возражения проф. Сумцова своим оппонентам (очевидно, библиографу С. Пономареву и публицисту А. Суворину): «П—в приводит переделку молитвы господней в сборнике духовных стихотворений могилевского архиепископа Анатолия в начале 50-х годов. Но это указание г. П—ва совсем неубедительно, так как указанное стихотворение имеет совершенно самостоятельный характер; нет в нем ни кельи, ни старика, ни лампады, т. е. всего того, что характерно для пушкинского стихотворения, что доказывает подлинность пушкинского переложения «Молитвы господней». Г. С—н и г. П—в в оценке пушкинского стихотворения исходят, очевидно, из совершенно ошибочного предположения о существовании какого-то пушкинского абсолюта, пушкинского совершенства, и потому требуют полной безукоризненности в рифмах и ударениях. Точка зрения совершенно ненаучная. Ф. Е. Корш в своем разборе окончания «Русалки» прекрасно выясняет, что нужно понимать под словами пушкинский стих, пушкинский язык и как осторожно нужно в научном отношении трактовать о стиле Пушкина»[1]. Эта ссылка на работу акад. Корша, в которой зуевская подделка «Русалки» объявлялась подлинным произведением самого Пушкина, в высшей степени характерна.

Очень показательно, что стремление связать стихотворное переложение «Отче наш» с творчеством Пушкина и сочувственное отношение к упорной аргументации проф. Сумцова были особенно широко распространены в среде духовенства или в близких к ней социальных сферах. Так, свящ. Троицкий («Религиозный элемент в произведениях Пушкина», Киев, 1899, стр. 39—40) всецело присоединился к позиции проф. Сумцова

---

[1] Проф. Н. Сумцов, Пушкин. Исследования, Харьков, 1900, стр. 155.

в его «Этюдах о Пушкине». Г. Рождественский («Пушкин. Черты внутреннего облика», М. 1899, стр. 24—25, и журн. «Вера и церковь», 1899, V, стр. 851—852) пытался дополнить аргументацию проф. Сумцова в пользу пушкинского авторства своими соображениями — благочестивыми и стилистическими, в основном очень субъективного характера. Он был готов в стихотворении «Я слышал» видеть отрывок из задуманной Пушкиным поэмы с образом подвижника, старца. Г. Рождественский пользуется как средством атрибуции сопоставлением будто бы полюбившихся Пушкину выражений и слов. Но все эти сопоставления случайны, лишены индивидуального стилистического колорита, а иногда просто комичны. Вот — типичное в этом смысле рассуждение: «Представление *кельи* и *лампады* любимое у Пушкина... Что некоторые выражения молитвы господней часто «приходили ему на уста» видно, например, из стих. «Родриг»: Но твоя да будет воля... Ср. также: «Короля в уединении стал лукавый искушать». О прощении срв. «Обиды, песни — все прощаю, а мне пускай долги простят...» «Царствие небес» («Родриг»)».

Но уже с 60-х годов раздавались голоса, отрицавшие возможность отнесения «Молитвы» (или «Я слышал») к творчеству Пушкина (так в издании Геннади «Стихотворения Пушкина, не вошедшие в последние собрания его сочинений», Берлин, 1861). П. А. Ефремов, как редактор сочинений Пушкина (СПб. 1881, т. V, стр. 540), заявил, что нет «никаких данных» связывать «Молитву» с именем Пушкина, но что «Молитва» «совсем напоминает Федора Глинку».

Особенно острый и напряженный характер полемика по поводу авторства этого стихотворения приняла в 1898—1899 годах в связи с появлением книжки В. Острогорского «Пушкинский уголок». Возбуждали сомнение эстетико-стилистические качества этого произведения. В заметке: «Разве это Пушкин?» А. С—н (Суворин?) («Новое время», 1898, № 8179) подчеркивал два крайне неудачных стиха: «как на (в) небесах, так на земли» и «перед крестом так он молился». В том же «Новом времени» за 1899 год (№ 8201) А. Б. подверг подробному стилистическому анализу мнимо-«пушкинское» переложение «Отче наш». «Единственная погрешность против версификации — в том, что 5 и 7 строки рифмуются одним и тем же словом — «Твоё». Но эта «вольность» имеет себе некоторое оправдание: при помощи ее получилась возможность передать слова молитвы почти буквально. В остальном версификация безукоризненна... «Прошение» молитвы: «и остави нам долги наши, яко же и мы оставляем должникам нашим» передано неудачно: «как прощаем мы людей» не передает мысли — прощать наших обидчиков; и стихи «так нас, ничтожных пред Тобою, прости, отец, своих детей» — шероховаты... Можно найти дефект и в самой композиции стихотворения. Картина такая: старик молится у себя в келии, не замечая присутствия свидетеля — поэта, который откуда-то «под-

слушивает» молитву. «Луч лампады мерцал впотьмах издалека»: «издалека» — надо полагать, для поэта, ибо старик молился «перед крестом», где, следует думать, горела и лампада. Я не умею представить себе эту картину: «келия простая» (маленькая комната) и «издалека» трудно совместно. Или поэт видел молящегося из другого помещения в открытую дверь келии? Но «издалека» не были бы «слышны» слова молитвы. Далее: «старик», «келия», «крест», «лампада» — все это отнюдь не усиливает, а скорее ослабляет впечатление молитвы: она сильнее в устах грешника, еще сильнее — в устах гонимого, чем в устах праведника в тишине келии (или, напр., младенца под диктовку няни). А главное, стихотворение производит такое впечатление, будто поэт умилен молитвой, которую слышит впервые («Отче наш»!). Сопоставьте это с стихотворением: «Отцы пустынники и жены непорочны», — молитву «Господи, владыко живота моего» поэт, конечно, знает наизусть: она только чаще других ему „приходит на уста“».

Вместе с анализом и оценкой стилистических свойств и качеств стихотворного переложения молитвы «Отче наш» расширяется круг известий о возможных его авторах. В «Библиографической заметке» А. Ф. П. — «О стихотворном переложении молитвы «Отче наш» («Новое время», 1898, № 8185) указано имя кишиневского архиепископа Анатолия, как имя возможного автора. Вслед за этим в том же «Новом времени» (№ 8187) появилось сообщение, что в сборнике Маренича «Песни для школы, детские и народные, на один и на два голоса» (СПб. 1878, 2-е изд. 1881 г.) стихотворное переложение «Отче наш» приписывается архиепископу Анатолию (разночтения в тексте несущественны). Известный библиограф С. Пономарев в статье (С. П—в: «Конечно, не Пушкин», «Новое время», 1898, № 8194) очень решительно выступает против авторства Пушкина, стремясь объединить и суммировать все отрицательные доводы:

«Никто из прежних редакторов (Плетнев, Анненков, Ефремов, Геннади, Гербель, Морозов и другие), — писал он, — никто из людей, понимающих поэзию, не приписывал Пушкину этого переложения. Разве Пушкин мог позволить себе рифмы — «твое» и «твое»? Разве он мог допустить неправильное ударение в стихе: «Да будет воля твóя с нами»? А слова «келия», «старик» (т. е. монах), «лампада» ясно дают себя понять, что это монашеское изделие». Это последнее замечание очень наивно. В. В. Каллаш справедливо заметил по этому поводу: «Разве эти слова — монополия монахов? Тогда и «Ветку Палестины» за слова «свет лампады», «крест», «кивот» и проч. можно тоже счесть монашеским изделием»[1]. Далее С. П—в (Пономарев)

[1] В. В. Каллаш, Материалы и заметки по истории русской литературы. «Изв. Отд. русск. яз. и слов. Импер. Акад. наук», 1901, т. VI, кн. 3, стр. 197, примечание 2.

указывает на то, что приписываемое Пушкину стихотворное переложение «Отче наш» печаталось неоднократно с разными вариантами в книге: «Вера, Надежда и Любовь»—А. А. М. М. (т. е. Анатолия, архиепископа Могилевского-Мстиславского). «В 1867 г. вышло уже пятое, дополненное издание той же книги, и в приложении к ней, на стр. 32, напечатано то же самое переложение, с новым вариантом в последнем стихе». С. П — в делает вывод, что автором стихотворения следует признать архиепископа Анатолия, писавшего много духовных стихотворений под псевдонимом Авдия Востокова (ср. также заметку П. А. Ефремова «Сорокалетняя новость» в газете «Русские ведомости», 1899, № 30). Тот же П. А. Ефремов в № 47 за 1899 год в той же газете «Русские ведомости», как бы заканчивая полемику об авторе «Молитвы», спрашивал: «При чем же тут Пушкин?» И, соглашаясь с С. Пономаревым, утверждавшим, что это стихотворение — плод поэтической деятельности архиепископа Анатолия, добавляет: «...даже «разбор по мотивам, по духу и по форме» должен бы был остановиться в недоумении перед началом и окончанием стихотворения: так, в начале говорится, что старик «молился так *передо мной*», а в конце: «*перед крестом* так он молился». Пушкин подобного неряшества не оставил нам даже в своих «черновых» набросках!»

А. С. Суворин, считая, что вопрос об авторстве Пушкина в отношении «Молитвы» решен в отрицательную сторону, подверг еще раз детальному анализу («Новое время», 1900, № 8591) стиль этого стихотворения: «Переложение «Отче наш» напоминает только самые слабые «лицейские стихи» Пушкина, а хорошие из них гораздо лучше этого переложения. Три начальных стиха и четыре с половиною конечных, т. е. треть всего стихотворения, даже темноваты. «Старик молился молитвою чудесной»: «молиться молитвою» — разве это хорошо? «В келии простой (?) молился тихо предо мной». Перед кем? В конце стихотворения: «перед крестом так он молился». В начале «передо мной» молился, в конце «перед крестом» молился — это и понять невозможно. «Свет лампады мерцал чуть-чуть издалека... А сердце чаяло отрады от той молитвы старика». Почему «издалека» мерцал «свет лампады» в «простой келии» («простой» не определяет кельи: эпитет только для рифмы, как келия для размера)? Келья — маленькая комната. Очевидно, «издалека» для рифмы «старика». Где был крест, где была лампада, где молился старик и где слушал его незнакомец? В этой декорации молитвы все сбивчиво до последней степени. Чье сердце «чаяло отрады», самого ли старика или того незнакомца, перед которым старик молился молитвой? Когда такие недоуменные вопросы возникают при чтении стихотворения, то лучше отложить его в сторону. Пушкин, конечно, абсолют в сравнении и не с таким перелагателем. Возьмите самое переложение. «Отец людей», «прощаем мы людей» (вместо «долж-

ников»), «да имя вечное Твое святится сердцами», «да прийдет», «да будет воля Твоя с нами» (почему с нами: это не выражает подлинника, а только искажает его); «не ввергни нас во искушение и от лукавого прельщенья избави нас» — все это ученически плохо и водянисто в сравнении с краткостью и выразительностью подлинника. Нет, «Отче наш» останется прекрасною молитвой, а переложение этой молитвы стихами останется плохим стихотворением».

Таким образом, в разборе А. С. Суворина субъективно-эстетические критерии стилистической оценки сочетаются с объективно-стилистическими указаниями невозможных в пушкинском языке стихотворных ошибок, непушкинских фразеологических сочетаний и приемов сюжетной композиции.

В. В. Каллаш, найдя список этого стихотворения в бумагах Фета (правда, писанный не рукою Фета) с подписью «А. Фет» и доказав, что в сборниках архиепископа Анатолия помещались религиозные стихотворения разных авторов, в итоге своего обзора полемики по вопросу атрибуции стихотворного переложения «Молитвы» приходит к следующему выводу: «Это стихотворное переложение „Молитвы Господней" не может принадлежать ни Пушкину, ни арх. Анатолию, а написано Фетом в ранние годы его литературной деятельности»[1]. Этот вывод не обоснован никакими сопоставлениями со стилем ранних стихотворений Фета и представляется сомнительным. Но заключительные строки обзора Каллаша звучат искренне и исторически правдиво: в истории поисков автора стихотворения «Я слышал» «характерно все — и периодическое воскресание ни на чем не основанной легенды, ее исключительная живучесть, и самая возможность неоднократных открытий «сорокалетних новостей», и самовнушение исследователей, принявших ни с того ни с сего плохое юношеское стихотворение начинающего поэта за венец зрелого творчества Пушкина, уверивших себя в этом и пытавшихся уверить в этом и других...»[2]. К такому результату и приводят нередко субъективно-идеологические, субъективно-психологические и субъективно-эстетические мотивы и методы атрибуции.

П. А. Ефремов в своих статьях «Мнимый Пушкин» писал о переложении молитвы «Отче наш», что сначала он склонен был приписывать его авторство Ф. Глинке, но затем стал склоняться к признанию его творцом Фета. «...Нашлось письмо А. А. Фета, который писал, что это переложение ему «не удалось», и приложил еще новое свое «переложение», тоже не удавшееся»[3]. Но — это уже новая проблема, новая задача,

[1] В. В. Каллаш, Материалы и заметки по истории русской литературы. «Изв. Отд. русск. яз. и слов. Импер. Акад. наук», 1901, т. IV, кн. 3, стр. 205.
[2] Там же, стр. 205—206.
[3] П. Ефремов, Мнимый Пушкин, стр. 12.

требующая для своего решения тщательных изысканий и точных историко-документальных указаний.

Эта иллюстрация, воспроизводящая сложный социально-дифференцированный процесс образования и распространения легенды о пушкинском авторстве в отношении стихотворения «Отче наш», показывает, как тесно связаны с узкой психоидеологией среды и ее эстетическими вкусами мотивы бытовой атрибуции и как часто на поводу у них оказывались приемы научного исследования проблемы авторства.

3

В. Брюсов считал «поворотным пунктом в пушкиноведении» 1899 год — столетний юбилей со дня рождения поэта. Тогда, по его словам, «выяснилось, что очень многое, написанное Пушкиным, еще не опубликовано; что текст всего имеющегося в печати не только не авторитетен, но почти сплошь грубо искажен, и нередко искажен злостно, так что подменены самые мысли поэта» [1].

Однако новые неисправности в издании пушкинских произведений, также вызванные субъективными побуждениями и субъективными соображениями издателей и исследователей, значительно увеличивали количество мнимопушкинских текстов. Показательно, что и М. Горький в своей «Истории русской литературы», пользуясь берлинским изданием «Стихотворений А. С. Пушкина, не вошедших в последнее собрание его сочинений» (изд. Р. Вагнера, Берлин, 1861), цитирует как пушкинские явно не принадлежащие великому поэту эпиграммы [2]. Например:

В Р[оссии] нет закона:
В Р[оссии] столб стоит,
К столбу закон прибит,
А на столбе корона.

С ложно приписываемыми Пушкину чужими произведениями соприкоснулись искаженные тексты действительно пушкинских сочинений.

Своеобразная и очень значительная область фальсификаций пушкинских сочинений связана с разработкой приемов и принципов воспроизведения текста черновых рукописей Пушкина. Эти рукописи, по словам Н. О. Лернера, «не только сохранили множество рассеянных там и сям блесток пушкинского вдохновения, но имеют высокое научное значение, как материал для

---

[1] Валерий Брюсов, Пушкиноведение в 1922 и 1923 (январь — май) году, «Печать и революция», 1923, книга пятая, стр. 66.

[2] М. Горький, История русской литературы, Гослитиздат, М. 1939, стр. 95.

словаря и грамматики пушкинского языка»[1]. Тем важнее и необходимее было вынести из хранилищ «на свет» эти пушкинские замыслы и опыты. Но тут возник вопрос, как «извлечь» из этих черновых набросков, или «брульонов», по старинному выражению, пушкинские стихи. Уже проф. И. А. Шляпкин в книге «Из неизданных бумаг А. С. Пушкина» (СПб. 1903) предложил опыты транскрипции рукописей Пушкина и «дал целый ряд набросков, которые П. Е. Щеголев остроумно и верно назвал «ненаписанными стихотворениями А. С. Пушкина» («Историч. вестник», 1904, январь, стр. 263—274). Выступили своеобразные приемы субъективной интерпретации и даже композиции пушкинских замыслов, «состоящие в „извлечении" исследователем из черновика кажущихся ему „подходящими" стихов, слов и выражений и комбинировании из них белового текста, который Пушкин не написал, но который кажется исследователю вполне пушкинским. «Соблазн немалый, — комментирует Н. О. Лернер — „открыть" стихи Пушкина, найти „новое", обогатить собрание произведений Пушкина, и, не в силах воспротивиться этому соблазну, редактор начинает самовластно распоряжаться недоконченной работой Пушкина, отделывая ее, оставляя одно, отбрасывая другое и иногда прибавляя от себя третье. Так именно передавал или, вернее, переделывал стихи Пушкина проф. Шляпкин»[2].

По этому же пути пошли сначала редакторы прежнего академического издания сочинений Пушкина. «Извлечения из комбинации зачеркнутого» приводили к сочинению стихов — иногда, хотя и не всегда, более или менее удачных, но, во всяком случае, не пушкинских. Н. О. Лернер в своих «Замечаниях о тексте II тома академического издания сочинений Пушкина» приводит такой очень характерный пример «реконструкции» или «извлечения» стихотворения из пушкинской рукописи.

Вот как «извлечено» стихотворение, «переданное, по мнению редактора (примеч., стр. 84—85), так, «как оно складывалось у Пушкина». У Пушкина «складывалось» — приводится транскрипция — следующее:

Лаиса, я люблю твой (смелый) (разговор) смелый
    (вольный) (взор) взор (разговор).
(Немые вызывы) твои (неу...вп...) (твой) жар
    Жар откровенного желанья
(И своенравные) И непрерывные (живые) (частые) лобзанья
(И страсти полный) (пылкий) (жизни) (разговор).

«Теперь извлечем», говорит исследователь, и вот что «извлекается»:

[1] Н. О. Лернер, Замечания о тексте II тома академического издания сочинений Пушкина. «Журн. мин. народн. просвещения», 1908, декабрь, СПб., стр. 432.
[2] Там же, стр. 433.

«Лаиса, я люблю твой смелый взор,
Жар откровенного желанья
И непрерывные лобзанья
(И страсти пылкий разговор)».

«Почему, например, — спрашивает Н. О. Лернер, — из двух равно зачеркнутых слов — «полный» и «пылкий» г. Якушкин избрал именно второе? «Страсти полный разговор» гораздо складнее и понятнее, чем «страсти пылкий разговор»; к тому же первоначально эти слова были соединены у Пушкина. Но и все «извлечение» их недурно!» [1]

Таким образом, первое академическое его издание сочинений Пушкина «с излишней полнотой и щедростью украшено ненаписанными стихами» [2].

При переиздании уже давно известных и изданных еще при жизни Пушкина произведений возникали разнообразные искажения, изменения и преобразования.

Сопоставляя разноречия, разночтения, а также нередко меняющие смысл различия пунктуации в разных изданиях сочинений Пушкина, В. И. Чернышев в статье «Пушкин и его издатели-редакторы» пришел к следующему выводу: «Настоящего неисправленного, т. е. неиспорченного, Пушкина русская наука и русское общество еще только ждет, но не имеет» [3]. Одной из тенденций улучшения пушкинского текста было стремление к «подновлению» языка и стиля. «Редакторы изданий Пушкина, — писал В. И. Чернышев, — никак не хотели допустить, чтобы читатель находил у него такие простонародные слова, как *разуздывать, достальное, выдет, мочным, зачали. по́мочь, встали изо стола, обробелый, посереди* — и эти слова исчезали из пушкинских текстов.

Издателям не нравились слова слишком архаичные или своенравно образованные, как *укратил, провождающего, баснь, незапным* (одно из любимых пушкинских слов), *безоруженного, костливый, диравые* — и эти слова снова постигала та же судьба» [4].

Вместе с тем резкие нарушения композиции произведения и отклонения от заданного смыслового и синтаксического движения в динамическом развитии художественного целого возникали и вследствие произвольных изменений пунктуации. В этом отношении особенно показателен пример из истории текста пушкинской повести «Метель», приведенный В. И. Чернышевым. В первом издании «Повестей Белкина» (1831) в числе «погрешностей» указаны изменения в постановке знаков пре-

---

[1] Н. О. Лернер, Замечания о тексте II тома академического издания сочинений Пушкина; «ЖМНП», 1908, декабрь, стр. 439—440.

[2] Там же, стр. 444.

[3] В. И. Чернышев, Пушкин и его издатели-редакторы. «ЖМНП», 1909, сентябрь, стр. 83.

[4] Там же, стр. 77.

пинания на стр. 68. Если сделать полные сопоставления текстов — ошибочного и исправленного, то получатся такие параллели:

Обычный текст:	Исправленный текст:
«.....Добрая, милая Марья Гавриловна! не старайтесь лишить меня последнего утешения: мысль, что вы бы согласились сделать мое счастие, если бы...» — «Молчите, ради бога, молчите. Вы терзаете меня». — «Да, я знаю, я чувствую, что вы были бы моею, но я — несчастнейшее создание... я женат!»	«.....Добрая, милая Марья Гавриловна! не старайтесь лишить меня последнего утешения: мысль, что вы бы согласились сделать мое счастие, если бы... молчите, ради бога, молчите. Вы терзаете меня. Да, я знаю, я чувствую, что вы были бы моею, но я — несчастнейшее создание... я женат!»

«Таким образом, — пишет В. И. Чернышев, — в исправленном тексте весь выписанный отрывок является непрерывной речью одного Бурмина, который объясняется в любви Марье Гавриловне. Фразы: «молчите, ради бога, молчите, вы терзаете меня», — говорит не она, а он, умоляя не возражать ему; она только что... сказала, что между ними непреодолимая преграда, и она никогда не могла бы быть его женою. Это заявление Бурмин, очевидно, объяснял скромностью или кокетством и в своей уверенности во взаимности не предполагал невозможности брака. Говорить о терзаниях Марье Гавриловне едва ли и уместно, так как в обращении и разговоре она держится в роли кокетливой и выдержанной женщины, вызывающей объяснение, но отнюдь не обнаруживающей собственного чувства, которое можно еще назвать симпатией, расположением, но никак не страстью. Вся предыдущая характеристика личности Марьи Гавриловны и ее отношений к Бурмину такова, что бурный перерыв речи объясняющегося в любви молодого человека к ней совсем нейдет. Она только и ждала, только и хотела его объяснений, и во всем разговоре дает только соответственные реплики. Когда до нее доходит дело, когда она заинтересовывается объяснением, то она просит говорить, а не молчать: «...Продолжайте, я расскажу после... но продолжайте, сделайте милость» [1].

В дополнение ко всему этому возник вопрос о правильных и неудачных конъектурах.

Валерий Брюсов горячо и неуклонно настаивал на праве редактора пушкинских произведений, особенно тех, которые сохранялись в рукописях, в черновых набросках, широко прибе-

[1] В. И. Чернышев, Поправки к Пушкину. Неисправленные опечатки в «Разговоре книгопродавца с поэтом», «Евгении Онегине», «Повестях Белкина». «Пушкин и его современники», 1908, вып. VIII.

гать к конъектурам, к догадкам, к поэтическому «сотворчеству». «Существо дела таково, что оно иначе выполнено быть не может, как при известной доле творческого содействия редактора. Рукописи Пушкина (да и многие первоначальные тексты его произведений) дошли до нас в таком состоянии, что мы или должны отказаться от печатания чуть ли не двух третей из всего написанного Пушкиным, или неизбежно печатать иное слово, иной стих, иную редакцию — по догадке. Насколько удачны будут эти догадки, зависит от того, насколько редактор вообще знаком с Пушкиным и понимает его и насколько «редактор» в то же время «поэт». Одни вправе позволить себе большую смелость в этом отношении, другим правильнее быть осторожными, но без «догадок» не обойдется никто» [1].

Как известно, такие догадки и реконструкции пушкинского текста, принадлежащие самому В. Я. Брюсову, были далеко не всегда удачны. Но вопрос о конъектурах пушкинского текста далеко выходит за пределы проблемы авторства в свете теории и истории литературных стилей.

Само собой разумеется, что от полноты и правильности текста несомненно пушкинских сочинений зависела сила и убедительность атрибуции тех литературных произведений, относительно которых существовали догадки о возможности связывать их с творчеством Пушкина. Однако теория и методика атрибуции литературных текстов (в том числе и пушкинских текстов) до 20—30-х годов XX века сравнительно мало подвигалась вперед.

Рецензируя «Сборник Пушкинского дома» (1922, Пг., Гос. изд-во), В. Брюсов писал о работе Н. В. Измайлова, в которой подвергалась анализу и исследованию поступившая в Пушкинский дом тетрадь лицейских стихотворений:

«В тетради 197 мелких стихотворений, преимущественно эпиграмм, в том числе — ряд Пушкина. Многие стихи ни в каких других источниках не сохранились. К сожалению, все стихи без подписи, и определить, есть ли между новыми стихотворениями пушкинские, — очень трудно. Автор предполагает авторство Пушкина в нескольких случаях, но без достаточных оснований. Ссылка, что в письмах Пушкина встречаются сходные выражения, конечно, ничего не доказывает (напр., по отношению к эпиграмме „На разбор Россияды“ скорее говорит о противном).

...Тетрадь должна быть обследована и изучена вновь. Отметим, что в нее вошла одна политическая эпиграмма „Двум А. П.“, т. е. „двум Александрам Павловичам“. Вряд ли

---

[1] Валерий Брюсов, По поводу одной критики (М. Л. Гофмана), «Печать и революция», 1922, книга вторая (пятая), стр. 151. Ср. тут же замечание о том, что редактор обязан ясно указать (в примечаниях или условными знаками), какой именно текст дается, так чтобы читатель не вводился в заблуждение (стр. 156).

она — Пушкина, но присутствие ее среди стихов лицеистов первого выпуска — характерно»[1]. Необходимо заметить, что именно эта эпиграмма ныне вводится в собрание сочинений Пушкина, правда, в раздел «Dubia».

М. Л. Гофман заявлял: «До сих пор у нас *нет* ни *канонического текста, ни полного собрания сочинений Пушкина.* Более того: при современном состоянии пушкиноведения и не предвидится появление такого издания сочинений Пушкина, и даже самая возможность его ставится под вопрос»[2]. Гофман считал необходимым доказывать, что редактор сочинений Пушкина «вполне и безусловно должен отказаться от всякого переделывания и искажения созданий Пушкина, от всякого совместного с Пушкиным авторства»[3]. Он утверждал, что в «большей или меньшей мере, но все редакторы повинны в... смешении, склеивании различных редакций» пушкинских произведений[4]. Особенно он подчеркивал полное неблагополучие, редакторский произвол «при печатании так называемых незаконченных стихотворений, отрывков, черновых набросков и проч.»[5]. «Мало того, что редакторы за Пушкина выбирают из зачеркнутых слов и вариантов те слова и варианты, которые им больше нравятся; мало того, что они по своему усмотрению расставляют пушкинские слова и компонуют из его отдельных слов, из его творческого материала свое произведение: редакторы из одного пушкинского стиха с зачеркнутыми вариантами образуют два стиха (и более). Так двустишие — Молва играя очернила Мои начальные лета — превращается в стихи:

Молва играя очернила,
Меня не раз не пощадила
Мои начальные лета etc.

И таких примеров можно привести множество»[6]. М. Л. Гофман призывал к «очищению Пушкина», «освобождению его подлинного текста от текста апокрифического», но самые его рассуждения о признаках авторства Пушкина очень субъективны, поверхностны, а часто и прямо ошибочны. Впрочем, и тут встречаются здравые и полезные замечания. Например: «Не всегда говорит об авторстве Пушкина и факт появления в печати произведения с его именем: в десятых годах подписывался *А. Пушкин* также и А. М. Пушкин, двоюродный дядя поэта, а в двадцатых и тридцатых годах различные песенни-

---

[1] Валерий Брюсов, Пушкиноведение в 1922 и 1923 (январь — май) году, «Печать и революция», 1923, книга пятая, стр. 73.
[2] М. Л. Гофман, Пушкин. Первая глава науки о Пушкине, изд. «Атеней», Петербург, 1922, стр. 48—49.
[3] Там же, стр. 56.
[4] Там же, стр. 82.
[5] Там же, стр. 93.
[6] Там же, стр. 95.

ки и другие малоавторитетные издания (в которые Пушкин не мог давать и не давал своих стихотворений) не только смешивали В. Л. Пушкина с А. С. Пушкиным, но, для придания заманчивости своему сборнику, спекулировали именами Пушкина, Баратынского и Дельвига. И потому, когда мы встречаем в каких-нибудь «Листках граций» среди сомнительного материала и всякого рода перепечаток четверостишие с подписью Пушкина:

Всегда так будет как бывало,
Таков издревле белый свет:
Ученых много, умных мало,
Знакомых тьма, а друга нет, —

мы высказываем сомнение в принадлежности Пушкину этого четверостишия...»[1]. Как известно, это сомнение подтвердилось: четверостишие это оказалось продуктом творчества Б. М. Федорова.

4

В своем обзоре «современных проблем историко-литературного изучения» творчества Пушкина[2] Б. В. Томашевский признал вопрос о принадлежности Пушкину тех или иных произведений — «больным местом пушкинских изданий». По мнению Б. В. Томашевского, глубокий общественно-исторический интерес к литературной деятельности великого национального поэта порождает «несколько наивное — но психологически неизбежное — требование полноты изданий Пушкина», вызывает «поиски новых, неизданных произведений Пушкина, жажду по «неизданном Пушкине». На этой почве расцветает «методологическая нестрогость в приписывании Пушкину различных произведений. Если таким заманчивым является найти новую строку Пушкина, то как устоять против соблазна переоценивать аргументы в пользу принадлежности Пушкину того или иного произведения, как устоять против гипноза хотя бы и слабой аргументации, если в центре аргументации — имя Пушкина. Кроме того — при наличии спроса является и недобросовестное предложение. Жажда по произведениям Пушкина порождает мистификацию — сознательный обман»[3].

Б. В. Томашевский пытался в очень беглом обзоре перечислить все основные источники «мнимого Пушкина».

1. «Пушкин имел неосторожность копировать чужие произведения. И вот, напр., у Анненкова мы находим „Первые мысли стихотворения, обращенного к Александру I“ („Где тот,

[1] М. Л. Гофман, Пушкин, стр. 128—129.
[2] Б. Томашевский, Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения, Л. 1925.
[3] Там же, стр. 51.

пред кем гроза не смела"), оказывающиеся стихами Жуковского. Якушкин, копируя бумаги Пушкина, выписывает оттуда копию размышлений Жуковского (авторство которого было своевременно отмечено в печати), и вот через 40 лет эту копию публикуют как „скрижаль Пушкина" (имеется в виду аберрация М. О. Гершензона в книге „Мудрость Пушкина". — *В. В.*).

2. Другой источник — это неавторитетные списки, сделанные лицами, подобными герою Гоголя [из „Записок сумасшедшего"] и наивно подправленные подписью Пушкина.

3. Третий источник — это неблагополучные догадки исследователей, видящих „пушкинский стиль" там, где его нет.

4. Четвертый источник — мистификация, вроде известных мистификаций Грена, долго пользовавшихся авторитетом издателей Пушкина»[1].

На самом же деле источников мнимопушкинских сочинений, как уже было показано, гораздо больше. Так, бывали подделки, вызванные коммерческими соображениями. Проф. П. Н. Берков в своей статье «Из материалов Пушкинского юбилея 1899 года»[2] отмечал «исключительную изобретательность различных предпринимателей, поспешивших использовать пушкинский юбилей в целях эксплуатации населения, в целях беззастенчивой наживы.

Началось это с появления всяких поддельных, якобы пушкинских, рукописей и рисунков („Петербургский Листок", 1899, №№ 34 и 127), "ненапечатанных автографов поэта" („Иной бессмертия желает...", „Восточный вестник", 1899, № 42), приписывавшихся ему эпиграмм („Сын отечества" и т. д.)».

Вопросы атрибуции применительно к изучению творчества Пушкина еще более осложняются специфическими культурно-историческими причинами. Об этом Б. В. Томашевский писал так: «Надо сказать, что в условиях творчества Пушкина были обстоятельства, оправдывающие поиски и конъектуры. Многое Пушкин печатал без подписи или под неясным псевдонимом (по подсчетам М. А. Цявловского — таких произведений, напечатанных без подписи или под звездочками, или под буквами, не вызывающими мысли об авторе, свыше 70). Вскрыть принадлежность этих произведений Пушкину — трудная задача, являющаяся большой заслугой исследователя. Естественно, что исследователь иногда переходит границы осторожности. Отсюда — естественная реакция — заподозривание пушкинских произведений в том, что они ему не принадлежат. Есть целый ряд произведений, отвергнутых издателями без особенных

---

[1] Б. Томашевский, Пушкин, стр. 52.

[2] «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», изд. АН СССР, вып. 3, М. –Л., 1937, стр. 409.

мотивов (мотивом являлось категорическое суждение Ефремова, который во многих случаях, кроме категоричности, ничего более в свои суждения не вкладывал)»[1]. Достаточно сослаться на попытки вывести за рамки пушкинского творчества стихотворения «Романс», «Любви, надежды...» (Чадаеву)[2].

По этим соображениям Б. В. Томашевский выдвигает такой тезис: «Одной из ближайших задач исследователей пушкинского текста является перепроверка всех оснований, по которым Пушкину приписывается то или иное произведение, и разделение их на несомненные и сомнительные. Совершенно необходимо выделить сомнительные произведения в особый класс, так как нельзя требовать от лиц, работающих над текстами Пушкина, чтобы они, каждый за свой риск и страх, проделывали всю работу по проверке принадлежности Пушкину того или иного произведения, и издатель обязан предупредить читателя о несовершенной убежденности своей в принадлежности данного произведения Пушкину»[3].

Эта работа с исчерпывающей полнотой еще до сих пор не осуществлена.

История текстологии присоединила к фонду «мнимого Пушкина» еще несколько сфер и источников иллюзий «подлинности» пушкинского текста. Проф. С. М. Бонди писал в предисловии к своей книге «Новые страницы Пушкина»: «Надо сказать, что самые методы чтения, расшифровки рукописного чернового текста сейчас значительно отличаются от тех, что применялись раньше. Если долгое время издатели текста Пушкина считали себя вправе обращаться с ним довольно свободно — отсекать растрепанные концы черновика, приглаживать недоработанный текст и т. д., если затем, в качестве реакции, явился строгий документализм, буквализм, когда редактор не позволял себе никаких догадок, никаких конъектур, — что давало в результате часто совершенно непонятный, бессмысленный набор слов в транскрипции, «точно воспроизводящей рукопись» (см. интересные рассуждения по этому поводу у Б. Томашевского, «Писатель и книга», Л. 1928, а также в его же книге «Пушкин», Л. 1925), — то теперь мы наблюдаем как бы возвращение к первой стадии, к критическому, а не буквальному чтению и воспроизведению, мы видим восстановление прав конъектуры (исправления текста по догадке)»[4]. «Теперь пушкинист-текстолог должен руководствоваться убеждением, что почти не существует „отрывочных набросков“, „записей мелькнувшей у поэта мысли“, несвязных обрывков, какими богаты были старые публикации пушкинского текста, все эти обрывки

---

[1] Б. Томашевский, Пушкин, стр. 52—53.

[2] См. М. Л. Гофман, Пушкин. Первая глава науки о Пушкине; его же: «Пушкин и Рылеев». Сб. «Недра», 1925, кн. 6.

[3] Б. Томашевский, Пушкин, стр. 54.

[4] С. М. Бонди, Новые страницы Пушкина, М. 1913, стр. 4.

в рукописях являются лишь неполной записью каких-то достаточно связных замыслов, в свете которых они и приобретают свой ясный хотя бы и не законченный смысл»[1]. Задача текстолога — реконструкция этого смысла. «Сейчас текстолог, даже прочтя все отдельные слова черновика, не может считать его вполне прочитанным, если он не понял смысла и значения в общей связи целого всех вариантов, всех слов и обрывков слов. Просто прочесть — мало, надо понять, истолковать прочитанное»[2]. Само собой разумеется, что процесс понимания в этом направлении не лишен очень значительной доли субъективизма. Поиски «ключа к последовательности работы поэта» на той или иной рукописи также нередко приобретают очень субъективную направленность. «Дело в том, что, читая рукопись в той последовательности, в какой она писалась, мы как бы ступаем по следам творившего поэта, двигаемся по течению его мыслей и, таким образом, до некоторой (правда, несоизмеримо малой!) степени наталкиваемся на те же ассоциации, которые возникали у поэта. Конечно, нам не придет в голову именно тот самый эпитет, то самое слово, которое пришло в голову на этом месте Пушкину»[3].

«Чтобы успешно выполнить все эти задачи, текстолог-пушкинист должен прежде всего хорошо знать *весь* пушкинский *текст,* понимать и чувствовать его стиль, должен быть совершенно в курсе тех тем, которым посвящена разбираемая работа поэта, наконец, должен хорошо знать механику русского классического стиха, приемы и правила, которым следовал в своем стихосложении Пушкин»[4]. Всякому очевидно, что всеми этими качествами и достижениями еще не вполне располагает современное пушкиноведение. Поэтому реконструкция как отдельных «отрывков», так и композиции целых пушкинских произведений иногда бывает произвольной и гадательной.

В статье «Неосуществленное послание Пушкина к "Зеленой Лампе"» С. М. Бонди, пропагандируя „новую манеру" чтения пушкинских черновиков, предупреждал: «Возможны, конечно, и даже неизбежны, отдельные ошибки чтения, трудности расшифровки отдельных слов, но в общем нет сомнения, что ключ к правильному чтению и пониманию рукописей Пушкина, даже самых запутанных, — у нас есть. Это дает смелость текстологу в иных случаях пытаться идти несколько дальше простого чтения и воспроизведения написанного Пушкиным в данном месте текста и браться за задачи более трудные»[5]. К числу

---

[1] С. М. Бонди, Новые страницы Пушкина, М. 1913, стр. 4—5.
[2] Там же, стр. 5.
[3] Там же, стр. 6.
[4] Там же.
[5] «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», изд. АН СССР, вып. 1, —Л. 1936, стр. 35—36.

таких задач относится «реставрация» или «реконструкция», например, пушкинского послания к «Зеленой Лампе» из трех отдельных частей: чернового начала, тринадцати стихов беловика и чернового продолжения и конца послания. Уже заранее С. М. Бонди очевидно, что «здесь мы не получим подлинного пушкинского текста послания в ранней его редакции — а только гипотетическую модель его. Полученный текст сам своими качествами должен показать, правильно ли воспроизведен пушкинский замысел или сделана критическая и текстологическая бестактность, соединены несоединимые куски»[1]. С. М. Бонди задает сам себе риторический вопрос: «К чему пытаться из обломков, оставленных Пушкиным, возводить на свой риск и страх целое здание, не зная ни точного плана, ни общего вида его?» Но тут же заявляет, что делать это «можно и нужно», так как «целое для нас, конечно, важнее и нужнее отдельных обломков». Впрочем, по мнению С. М. Бонди, «такая „реставрация“, „реконструкция“ пушкинского текста и не претендует на то, чтобы стоять в ряду с текстами, подлинность которых бесспорна. Она, естественно, не войдет на равных правах с остальными в собрание сочинений Пушкина»[2]. Итак, наряду с подлинными произведениями Пушкина появляются «гипотетические модели» воображаемых его сочинений. Так, в результате реконструкции, произведенной С. М. Бонди, «текст получился не вполне гладкий, иные переходы слишком резкие, видны швы, связывающие отдельные куски. Но этот текст и не выдается за подлинный пушкинский. Можно сказать лишь, что в таком приблизительно виде стихотворение *могло существовать* как целое, большое послание»[3].

Подобные реконструкции и комбинации пушкинских произведений из отдельных отрывков производились и Б. В. Томашевским (напр., стихотворение «Таврида»).

Впрочем, изменения и в структуре и в смысле произведений Пушкина могут происходить не только от соединения разных замыслов (или вернее — набросков разных замыслов) в одно целое, но и в результате расслоения, разделения одного замысла на разные куски или разные отрывки. В этом отношении очень показательны разногласия пушкинистов-текстологов (С. М. Бонди — Т. Г. Цявловской и Б. В. Томашевского) по вопросу, являются ли пушкинские незаконченные стихи «Опять увенчаны мы славой» и «Восстань, о Греция, восстань» разными стихотворениями или частями единого цельного произведения[4].

---

[1] «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», изд. АН СССР, вып. 1, М.—Л. 1936, стр. 46.

[2] Там же, стр. 46—47.

[3] Там же, стр. 49.

[4] См. статью Б. И. Бурсова «Текстология и идеология». «Новый мир», 1960, № 8, стр. 118—122.

Естественно, что все углубляющееся исследование пушкинских текстов выдвигало проблемы атрибуции, относящиеся к отрывкам, эпиграфам, даже отдельным строкам, которые, по свидетельству современников, были продуктом пушкинского творчества. Но объективному разрешению этих проблем сильно мешало и мешает недостаточное знание и понимание системы пушкинского стиля в его развитии и в его соотношениях и взаимодействиях со стилями современных Пушкину писателей.

Ведь определение автора анонимного сочинения — по близости или сходству мыслей — без анализа стилистических соответствий, совпадений или внутреннего единообразия в формах их выражения по большей части бывает случайным, гадательным, а очень часто в конце концов ошибочным. Примеров из истории пушкиноведения можно указать неограниченное количество. Так, Н. О. Лернер заинтересовался вслед за В. Е. Якушкиным первоисточником пушкинского эпиграфа к третьей главе «Арапа Петра Великого»

... Как облака на небе,
Так мысли в нас меняют легкий образ;
Что любим днесь, то завтра ненавидим...

Поиски автора этих стихов не привели ни В. Е. Якушкина[1], ни Н. О. Лернера к очевидному и бесспорно положительному результату. Н. О. Лернеру ничего не оставалось, как приписать их самому автору «Арапа Петра Великого»[2]. «Есть основания, — писал он, — считать их принадлежащими самому Пушкину. Подобная мысль была им выражена в «Борисе Годунове»:

...Только утолим
Сердечный глад мгновенным обладаньем.
Уж, охладев, скучаем и томимся.

Пушкин мог взять эпиграфом и свои собственные стихи. Ближайший пример — четверостишие из «Руслана и Людмилы», поставленное им в начале 4-й главы «Арапа Петра Великого». И по мысли и по форме эти величавые три стиха достойны Пушкина».

Предположение Н. О. Лернера, лишенное всякого историко-филологического обоснования, было окончательно сдано в архив литературоведческих ошибок лишь после того, как проф. Ю. Г. Оксман нашел в «Мнемозине» (1824, I, стр. 94), в «Отрывке

---

[1] «Русская старина», 1884, XI, стр. 335. См. издание сочинений А. С. Пушкина под редакцией В. Е. Якушкина, т. V, стр. 525—526.

[2] Пушкин. Изд. Брокгауз и Ефрон, под редакцией С. А. Венгерова, т. VI, Петроград, 1915, стр. 180—181. Ср. также: Н. О. Лернер, Заметки о Пушкине. «Пушкин и его современники», вып. XVI, 1913, гл. X: «Два эпиграфа к «Арапу Петра Великого», стр. 53—56.

из путешествия по Германии» В. К. Кюхельбекера эти стихи с указанием на то, что это цитата из кюхельбекеровской трагедии «Аргивяне» (действ. III, явл. 3).

...Как облака на небе,
Так мысли в нас меняют легкий образ:
Мы любим, и чрез час мы ненавидим;
Что славим днесь, заутра проклинаем! [1]

Пушкин, точно воспроизведя первые две строчки этого четверостишия, перефразировал остальные две и слил их в одну (ср. способ цитации стихов из «Станции» кн. П. Вяземского в эпиграфе к «Станционному смотрителю»). Трагедия Кюхельбекера «Аргивяне» очень интересовала Пушкина (см. ссылку на нее в пушкинских заметках к «Борису Годунову»).

Вообще в решении вопросов авторства наблюдается глубокая качественная разница между исследователями древнерусской литературы и литературоведами, занимающимися изучением творчества писателей новой эпохи (XVIII—XX вв.). Например, по отношению к крупнейшим писателям XIX века, к представителям русской класссической литературы применяется, как правило, афоризм, что каждая строка великого человека занимательна для потомства. Поэтому возрастает тенденция включать в полное собрание сочинений крупных писателей все написанные или той или иной степенью достоверности приписанные им строки. Вот — иллюстрация. В полное собрание сочинений Пушкина начиная с 1915 года до второй половины 30-х годов вводились и даже в виде самостоятельной пьесы, в виде особого «опуса», начальные четыре стиха из сказки Ершова «Конек-Горбунок»:

За горами, за лесами,
За широкими морями,
Против неба, на земле,
Жил старик в одном селе [2].

Впервые это было сделано Н. О. Лернером в издании С. А. Венгерова. Первоначально в своих «Заметках о Пушкине» («Пушкин и его современники», вып. XVI, гл. VIII. Начало сказки «Конек-Горбунок», стр. 26—27, Отд. отт.) Н. О. Лернер писал: «Эти четыре стиха, которыми начинается знаменитая сказка П. П. Ершова «Конек-Горбунок», — «по свидетельству г-на Смирдина, принадлежат Пушкину» [3]. Свидетельству Смирдина нельзя не верить. Этот честный и благородный издатель не только довольно близко знал Пушкина и вообще вращался в том литера-

---

[1] Ю. О., Мнимые строки Пушкина. «Атеней. Историко-литературный временник», изд. «Атеней», 1924, кн. I—II, стр. 164—166.

[2] См., напр., А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в шести томах, т. 2. Стихотворения 1826—1836 гг. Редакция М. А. Цявловского, М.—Л. 1930, стр. 259. Ср. то же, изд. 3-е, 1935, стр. 222.

[3] «Материалы для биографии Пушкина», изд. 1855, стр. 166, примечание.

турном кругу, центром которого был Пушкин, но и издавал «Библиотеку для чтения», где в 1834 г. (т. III) был помещен отрывок из сказки, и тогда же выпустил всю сказку отдельным изданием...

Это было, вероятно, в 1834 году. Действительно, в сентябре 1834 года Пушкин написал свою последнюю сказку — «Сказку о золотом петушке», и больше к «этому роду сочинений» не вернулся. Самые стихи, которыми начинается сказка, набросаны, надо думать, немного ранее этого времени, в том же году»[1]. Особенно укрепило уверенность многих в принадлежности первых четырех стихов «Конька-Горбунка» Пушкину примечание П. В. Анненкова, который тоже со слов Смирдина сообщал, что эти четыре стиха принадлежат Пушкину, «удостоившему тщательного пересмотра» сказку Ершова[2]. Проф. М. К. Азадовский справедливо заметил: «Из сообщения Смирдина в передаче П. В. Анненкова, в сущности, не ясно, что́ было в действительности сделано Пушкиным: написал ли он вообще заново все четыре стиха или только дал новую редакцию, сохранив в основном ершовские слова и отдельные фразы. Ведь у Ершова было же какое-то начало, когда он принес или послал свою сказку Пушкину»[3].

Таким образом, в крайнем случае эти четыре стиха можно объявить продуктом творчества двух писателей — Ершова и Пушкина. Вместе с тем третья строка здесь:

Против неба, на земле

появилась лишь в позднем (пятом — 1856 года — издании «Конька-Горбунка», значительно переработанном). В тексте же «Библиотеки для чтения» (1834, т. III) и в первых трех изданиях этот стих звучал так:

Не на небе, — на земле.

Следовательно, если буквально понять свидетельство Смирдина, то выйдет, что Ершов перерабатывал и исправлял пушкинский текст первых стихов своей сказки. Но, по мнению проф. Азадовского, «едва ли Ершов при том пиэтете, который он питал к Пушкину, решился бы на какую-либо его правку. Очевидно, Ершову не приходило в голову, что, выправляя эти стихи, он правил Пушкина». По-видимому, сам автор сказки не считал первые четыре стиха «Конька-Горбунка» пушкинскими. Тем менее оснований у наших пушкинистов отнимать их у Ершова и передавать Пушкину.

---

[1] Н. О. Лернер, Заметки о Пушкине. «Пушкин и его современники», вып. XVI, 1913. Отд. оттиск., стр. 26—27.

[2] Библиотека великих писателей под редакцией С. А. Венгерова. «Пушкин», т. VI, Пг. 1915, стр. 219.

[3] М. Азадовский, Пушкинские строки в «Коньке-Горбунке». «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», вып. 2, 1936, стр. 315—316.

Как известно, соотношение стилей первого (1834 г.) и четвертого (1856 г.) изданий сказки П. Ершова «Конек-Горбунок» различно понимается нашими филологами. В то время как одни, например, проф. М. Азадовский (см.: «Путь «Конька-Горбунка» в книге: П. Ершов, «Конек-Горбунок», 1934, стр. 14; его же: Автор «Конька-Горбунка» в книге: М. К. Азадовский, Литература и фольклор, Л. 1938, стр. 112), проф. П. Я. Черных (Заметки о языке «Конька-Горбунка» П. П. Ершова, «Новая Сибирь», 1935, № 11, стр. 139) и др. находят в четвертом издании признаки переработки текста сказки «в духе официальной народности» (М. Азадовский), «явное намерение устранить неблаговидные выражения» (П. Черных), «авторскую правку, смягчающую отдельные социально заостренные эпизоды сказки» (В. Утков, П. Ершов, «Конек-Горбунок», Л. 1951, стр. 199), другие (напр., И. П. Лупанова, О двух изданиях (первом и четвертом) сказки П. П. Ершова «Конек-Горбунок». Сб. «Русский фольклор». Материалы и исследования, т. III, Изд. АН СССР, М.—Л. 1958) приходят к выводу, что «правка Ершова бесспорно идет по линии углубления социального конфликта сказки, усиления сатирического звучания ее образов и дальнейшей творческой разработки народно-сказочной поэтики». Несомненно лишь усиление в стихах четвертого издания народно-диалектной речевой струи. Проф. Азадовский и проф. Черных истолковывали этот факт как отказ П. П. Ершова от пушкинской традиции и сближение с литературной манерой Даля. И. П. Лупанова, напротив, утверждает, что «сказка Ершова в ее четвертом издании еще более, чем в первом, может считаться произведением, лежащим в русле пушкинской традиции использования сказочного фольклора... Четвертое издание сказки обнаруживает более глубокое знание автором специфики русской сказочной поэзии, ее типических образов, законов ее поэтики и еще большее мастерство в творческом использовании художественных приемов народной сказки» [1].

Таким образом, характерное для современной эпохи стремление к исчерпывающей полноте пушкинских текстов в академических изданиях его сочинений приводит к опасности включить в кодекс или канон пушкинского творчества лишь случайно соприкасающиеся с ним литературные вещи или «продукты».

Само собой разумеется, что полная история подделок и имитаций, выдававшихся за пушкинские сочинения, а также ложных атрибуций чужих текстов, произвольного прикрепления их к Пушкину гораздо шире и разнообразнее. Достаточно сослаться на исследование акад. Ф. Е. Корша, посвященное доказательствам того, что зуевская подделка пушкинской «Русалки» есть подлинное произведение Пушкина. Не так давно много сенсационного шуму было поднято вокруг четверостишия — «Восстань, вос-

[1] Сб. «Русский фольклор», т. III, стр. 341—342.

стань, пророк России», в котором и до сих пор не отделено действительно пушкинское от позднего сочинительства (ср. критические замечания А. Л. Слонимского в книге «Мастерство Пушкина», Н. Л. Степанова в работе «Лирика Пушкина», Т. Г. Цявловской в комментариях ко второму тому собрания сочинений Пушкина (Гослитиздат, 1959) и др.).

Насколько еще и до сих пор зыбки и неопределенны принципы определения авторства Пушкина, можно судить по статье В. В. Данилова «Стихотворение „Цель нашей жизни“, приписываемое Пушкину» [1]. Здесь, прежде всего, доказывается «возможность» отнести это стихотворение к лицейскому творчеству Пушкина. Вывод получается такой: «Связь стихотворения „Цель нашей жизни“ с Лицеем пушкинского периода бесспорна. Кроме Пушкина, оно могло принадлежать одному из трех лицейских поэтов: А. Д. Илличевскому, который в начале лицейского курса обращал на себя внимание поэтическим творчеством даже более, чем Пушкин, В. К. Кюхельбекеру и, наконец, А. А. Дельвигу» [2]. Но оказывается, что «Илличевский на ту же тему написал прозаическое рассуждение... Кюхельбекер создал свое стихотворение «Бессмертие есть цель жизни человеческой». У Дельвига, среди его стихотворений лицейского периода, есть собственный ответ на вопрос о цели жизни. Это — стихотворение «Тихая жизнь»... Таким образом, для стихотворения «Цель нашей жизни» как произведения лицейского можно предположить только авторство Пушкина» [3], — заключает В. В. Данилов. К доказательствам принадлежности стихотворения Пушкина он присоединяет еще стилистический анализ, «имеющий значение, — по мнению В. В. Данилова, — только в ряду с другими соображениями» [4].

Однако стилистические доказательства принадлежности стихотворения «Цель нашей жизни» Пушкину очень слабы и невыразительны. Это — совпадения ряда слов, выражений и образов, свойственных этому стихотворению, с ранними, лицейскими стихами Пушкина. Например, «Вещай... почто» и в «Эвлеге»: «...почто ты здесь? Вещай»; уменьшительно-ласкат. форма — «ручеек»; «изрыться» в стихе «Для рыб изрылись вод пучины» и в «Эвлеге»:

Вдали ты зришь утес уединенный;
Пещеры в нем изрылась глубина...

стиху — «по нивам желтый клас струится» соответствует в «Послании к Юдину» (1815) стих:

И завес рощицы струится
Над тихо спящею волной...

---

1 «Пушкин». Исследования и материалы. Труды третьей всесоюзной пушкинской конференции, М.—Л. 1953.

2 Т а м ж е, стр. 308.

3 Т а м ж е, стр. 308—309.

4 Т а м ж е, стр. 309.

Ср. «во глубине сибирских снежных гор» и «во глубине сибирских руд»; «солнца луч румянит небеса» и в «Фавне и Пастушке»:

И тихая денница
Румянит небеса...

«Алеет роза молодая» и в «Гробе Анакреона»:

Розы юные алеют...

Однако легко видеть, что все это — совпадения и соответствия в шаблонах или клише лирической поэзии начала XIX века. Индивидуальная характерность стиля в этих параллелях отсутствует. Следовательно, степень доказательности и убедительности их почти равна нулю.

В области изучения пушкинской прозы особенно затруднителен и тяжел был отбор пушкинских критических статей из «Литературной газеты» А. А. Дельвига. Но для изучения проблемы авторства в связи с теорией стилей представляет особенный интерес изложение разных типов и видов атрибуций, а также выяснение мотивов и приемов связывания разных анонимных произведений с именем Пушкина. Легко заметить, что в подавляющей массе таких атрибуций, если они не были подтверждены несомненными историко-документальными данными и тонким анализом стиля, явно преобладали субъективные мотивы и принципы, побуждавшие связывать с именем Пушкина очень разные по своему стилю и по своим художественным достоинствам тексты.

Только раскрытие объективно-исторических закономерностей или тенденций развития пушкинского стиля в его разных вариациях и жанровых разновидностях, определение общих структурных качеств стилистической системы Пушкина и ее своеобразий на разных этапах пушкинского стихотворного и прозаического творчества может дать текстологу вполне надежные, достоверные критерии для отделения и отграничения пушкинского от посторонних наслоений или примесей, для точной и бесспорной атрибуции тех пушкинских текстов, которые сохранились без подписи великого поэта, для установления подделок или мистификаций, для неоспоримого решения вопроса о принадлежности Пушкину неизвестных еще его сочинений, для точного воспроизведения его черновых записей и рукописей.

6

Не надо думать, что мистификации, подделки и ложные атрибуции, а с другой стороны — разработка объективно-исторических основ определения автора, связанные с именем Пушкина, носят исключительный характер. Однородные явления можно наблюдать и при изучении истории текстов других русских писателей.

Так, творчество А. В. Кольцова до 90-х годов XIX века (до выхода в свет двух изданий «полного собрания» его стихотворений под редакцией Арс. И. Введенского и под редакцией П. В. Быкова в 1892 г. — изданий, очень несовершенных) было известно русскому обществу в неполном и значительно искаженном виде. Еще в 40—50 годах, вскоре после смерти этого поэта, начали появляться стихотворения разных лиц, которые выдавались за сочинения Кольцова. Бывало и наоборот: разные авторы присваивали себе явно кольцовские произведения. Текст стихотворений Кольцова в изданиях 1835 года и посмертном — 1846 года — подвергся исправлениям со стороны друзей поэта. Кроме того, в первом издании «Стихотворений Алексея Кольцова», редактированном В. Г. Белинским, было помещено лишь 18 произведений (по словам самого Белинского в критической статье об этом издании, «немного напечатано их из большой тетради», присланной ему Кольцовым). Любопытно, что уже тогда в статье «Поэт-прасол» («Сын отечества», 1836, ч. CLXXVI), принадлежащей Я. М. Неверову — другу Н. В. Станкевича, выражалась мысль о необходимости опубликования по возможности всех сочинений А. В. Кольцова: «Кольцов писал много, но напечатал только 18 пьес. Собственный вкус поэта сказал ему, что ранние его стихотворения были скорее опыты, нежели произведения полные, оконченные, а потому он не представил их на суд публики. Мы, однако, сожалеем об этом, потому что такая скромность похвальна только в талантах, идущих обыкновенным путем, получающих правильное образование... но г. Кольцов имел редкого и дорогого наставника — природу, и мы желали бы видеть ее уроки, желали бы просмотреть самые первые опыты... Может быть, мы открыли бы что-нибудь новое и замечательное в том пути, который прокладывал себе талант, не имевший никакого руководства» (стр. 309).

В этом пожелании отразилось типичное для того времени понимание творчества Кольцова как проявления непосредственной глубокой творческой силы народа и его поэзии. Недаром за Кольцовым укрепилась кличка «поэта-самоучки», «поэта-прасола». Между тем сам Кольцов стремился к выходу на арену большой национальной литературы и очень строго относился к своему творчеству, оценивая некоторые свои стихотворения как «гадкие пиесенки» [1], не предназначенные для печати.

Тем не менее тяга к Кольцову как представителю словесного искусства мещанско-купеческих слоев в русской поэзии очень сильно и остро обнаружилась в русской литературе уже в 40—50-х годах. В «Литературной газете» за 1848 год напечатаны присланные Колоколовым две песни «милого нашего поэта Кольцова» («Вянет травка осенью» и «Пламенея, горя»). Редакция

[1] См., напр., письмо к А. А. Краевскому от 15 июня 1838 г. «Древняя и новая Россия», 1879, III, стр. 235.

«Литературной газеты» сопроводила эти стихотворения замечанием о сомнительной принадлежности их Кольцову. Позднее Колоколов помещал в «Литературной газете» однородные по стилю стихотворения уже за своей собственной подписью[1]. Однако, все это не помешало Арс. И. Введенскому включить песни «Вянет травка осенью» и «Пламенея, горя» в «Полное собрание стихотворений А. В. Кольцова» (изд. 1892 г.), вышедшее под его редакцией (стр. 86—87). В 1853 году купеческий сын города Ржева, Тверской губернии, — А. Мыльников напечатал в «Ярославских губернских ведомостях» за 1853 год два свои стихотворения в стиле Кольцова. Сеславин, земляк Мыльникова, в «Северной пчеле» за тот же год (№ 282) поместил заметку, обвиняющую Мыльникова в присвоении стихотворений Кольцова: «Стало мне грустно за оскорбление памяти нашего поэта, и я осмеливаюсь просить вас напечатать в Северной пчеле эти строки; да послужат они уверением, что г. Мыльников подписывает имя свое под чужими стихотворениями. Советую г. Мыльникову издать стихотворения Кольцова отдельной книжкой, не приписывая их себе, и тогда можно будет сказать ему от души русское спасибо!» (подписано: «Ржев»). В 1859 году вышли в свет «Русские песни сочинения Александра Мыльникова, купеческого сына города Ржева, Тверской губернии». Словесное искусство А. Мыльникова представляет продукт рабского подражания поэтическому стилю Кольцова. Проф. П. Владимиров в своих «Критико-библиографических заметках» так отозвался об этой книге: «Внешний вид книжки, характер стихотворений напоминают издания Кольцова, как они стали выходить с 1856 г., на стр. 17 и 92—93 помещены и те стихотворения, которые перепечатаны теперь под именем Кольцова в рассматриваемых полных собраниях стихотворений поэта, под рубрикой «приписанных Кольцову» (имеются в виду вышедшие в 1892 г. «Полное собрание стихотворений А. В. Кольцова» под редакцией Арс. И. Введенского, изд. А. Ф. Маркса и «Стихотворения А. В. Кольцова». Первое полное собрание под редакцией П. В. Быкова. Бесплатное приложение к журналу «Всемирная иллюстрация». — *В. В.*). Подобные стихотворения можно бы и совсем не помещать в полных собраниях стихотворений Кольцова, так как, в противном случае, пришлось бы перепечатать и всю книжку Мыльникова, в которой среди слабых стихотворений встречаются подражания Кольцову с заимствованием из него некоторых стихов и выражений. В качестве примеров указываются следующие кольцовские стихи в тексте «Русских песен» А. Мыльникова: «И сидит глядит, Улыбается» (стр. 16); «А я стану жить, Ужь как бог велит» (59); «Как цветы в лугу Перед осенью» (70);

[1] См. П. В. Владимиров, Критико-библиографические заметки об изданиях и исследованиях по русской словесности за 1892 год. «Киевские университетские известия», 1893, декабрь, стр. 48—49.

«Светит ясно Зимой солнышко, Но не греет Ужь по летнему (90) и т. д.

«В лице г. Мыльникова с его малоизвестной книжкой «Русских песен», — писал проф. П. Владимиров, — можно отметить только одного из подражателей Кольцова, вышедшего из того же класса общества, но подражателя слабого и одностороннего. У Мыльникова мы встречаем такие стихи, как «И *кажду* с ним минуту» (стр. 9): «В вечность равно перселенье, В стране родной или чужой; Равно будет воскресенье В день таинственный святой» (22); «Лишь вымолви, сердечушко, Все тебе достану, Круту гору раскопаю Иль в море поймаю, Что живет в темных лесах Иль под небом ясным; Не возьму я что силою, То выкуплю златом!» (50)[1].

Любопытны сообщения о рукописях А. В. Кольцова, будто бы сохраняющихся у его друзей из мещанского круга. Так в «Москвитянине» 1853 года (т. I, «Соврем. изв.», отд. VII, стр. 73—74) некто «Негрескул из Херсона сообщил о многочисленных рукописях Кольцова с неизвестными стихотворениями, которые находятся в руках Яремова», будто бы друга Кольцова, полового в чайной Гордея Павлова в Воронеже. Сеславин, поместивший в № 282 «Северной пчелы» заметку с обличениями А. Мыльникова в плагиатах у Кольцова, «подтвердил сообщение г. Негрескула о рукописях Кольцова, находящихся в руках полового Яремова, и привел даже, по памяти, два стиха, которые ничем не напоминают Кольцова»[2].

Таким образом, уже при жизни Кольцова, а затем и в первые десятилетия после его смерти определились в основном два разных понимания стиля Кольцова: с одной стороны, это — стиль большого национального поэта, в своем творчестве ориентирующегося, прежде всего, на богатейшие рудники народной поэзии, а затем и на достижения книжной национальной литературы (на стихи Пушкина, Жуковского и других великих поэтов первых десятилетий XIX в.), а с другой стороны, это — словесно-художественный идеал поэтов — выходцев из мещанско-торгового круга, которые и прикрывали нередко продукты своего творчества именем А. В. Кольцова.

Из приведенных фактов видно, как литературный быт и эстетическое сознание разных слоев общества активно влияют на возникновение и распространение литературной продукции, сознательно связываемой с именами полюбившихся писателей. Естественно, что на почве субъективного влечения к тем или иным произведениям, к тем или иным индивидуальным стилям рождаются плагиаты, разного рода литературные контаминации. Для теории и истории стилей художественной литературы имеют большой интерес складывающиеся в разное время общественно-

---

[1] П. Владимиров, Критико-библиографические заметки об изданиях и исследованиях по русской словесности за 1892 г. Отд. оттиск, стр. 48—49.

[2] Там же, стр. 48.

групповые и индивидуальные представления о существе или системе стиля того или другого писателя. Ведь они не только являются выражением общественно-эстетической оценки специфических качеств данного индивидуального стиля, а иногда и стиля литературной школы, но они ложатся и в основу структуры литературных подделок и методики литературных атрибуций. Эти же представления дают себя знать и в разных пародиях на стиль писателя, отражая понимание стиля этого писателя и собственные эстетико-стилистические воззрения пародиста. Само собою разумеется, что все эти явления социально-эстетической и художественно-речевой культуры должны быть соотнесены с научным историко-искусствоведческим, в том числе и историко-филологическим, исследованием стиля художника и его школы. Вместе с тем развивающиеся и углубляющиеся принципы осмысления и издания литературных текстов, содействуя их улучшению и уточнению, приближая их к авторизованным формам, иногда оказываются неспособными преодолеть все трудности адекватного воспроизведения или воссоздания текста и ведут к его искажениям и субъективным построениям.

Численное преобладание подделок, фальсификаций и мистификаций, текстовых искажений и разрушений в кругу стихотворных сочинений бесспорно. Однако и в области художественной прозы типы подделок и стилизаций очень многообразны. Особенно же многочисленны и разнообразны здесь виды стилистической деформации текста.

В. Афанасьев в рецензии на «Новое собрание сочинений А. И. Куприна» [1] пишет:

«В дореволюционную эпоху собрания сочинений Куприна выходили дважды — в издательстве А. Ф. Маркса (в виде приложения к журналу «Нива») и в «Московском книгоиздательстве». Качество этих изданий было весьма невысоко. И дело заключалось не только в том, что оба они были далеки от полноты, хотя первое из них и называлось «полным», но в том прежде всего, что материал в них был расположен безо всякой системы и последовательности: ранние слабые рассказы нередко соседствовали со зрелыми, значительными, некоторые ценные произведения вообще отсутствовали, в то время как было включено немало второстепенного и случайного. Самым же возмутительным было отношение издателей к текстам Куприна, печатавшимся крайне небрежно. Дошло до того, что в одном из томов собрания сочинений, выпускавшегося «Московским книгоиздательством», в качестве купринского произведения был напечатан рассказ М. Арцыбашева «Пропасть», проникнутый мистикой и пессимизмом, столь чуждыми жизнеутверждающему творчеству Куприна» [2].

---

[1] А. И. Куприн, Собр. соч. в шести томах, Гослитиздат, М, 1957—1958.
[2] «Вопросы литературы», 1959, № 1, стр. 221—222.

ГЛАВА IV

СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ И ТРУДНОСТИ ОБЪЕКТИВНО-ИСТОРИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ АВТОРСТВА В ЛИТЕРАТУРЕ

1

Совершенно ясна необходимость перенесения как проблемы авторства, так и проблемы правильности и точности авторского текста на почву объективно-исторических, в том числе и историко-лингвистических (включая сюда и лингвистико-статистические) и историко-стилистических методов исследования. Субъективные методы определения автора и реконструкции адекватного авторского текста отжили или, во всяком случае, отживают свой век. Они противоречат и методологии марксистского исторического исследования. Конечно, полное, всестороннее преодоление субъективизма, мешающего объективно-историческому познанию и воссозданию подлинной художественной действительности, для стилистики художественной литературы и для истории литературы — цель еще далекая. Но необходимо всегда помнить, что субъективизм здесь противопоставляется не объективизму, а объективно-исторической методике и методологии изучения. Поэтому все субъективные приемы и принципы атрибутирования литературного текста: субъективно-конъюнктурные, субъективно-психологические, субъективно-эстетические, субъективно-идеологические, а тем более субъективно-экономические, субъективно-рекламные и фольклорно-бытовые должны стать предметом тщательного критического обследования и строгого научного разоблачения. Осуществленные с применением субъективно-эстетических или субъективно-психологических, а также субъективно-идеологических приемов удачные, то есть оказавшиеся правильными атрибуции — результат интуиции или личной ода-

ренности изыскателей, а не итог правильно найденного пути поисков и открытий в области изучения проблем авторства.

Итак, важнейшей задачей современной литературной критики текста и литературной эвристики является углубленная разработка объективно-исторических методов определения авторства.

Проф. П. Н. Берков, предлагая точнее определить, что надо считать атрибуцией, писал: «Всякое литературное произведение — художественное, критическое, историко- или теоретико-литературное — является продуктом творчества автора в определенный момент его личной жизни, его писательской деятельности и развития литературы, критики, литературоведения в соответствующую эпоху. Поэтому для признания анализируемого произведения принадлежащим именно данному лицу необходимо, чтобы доводы при атрибуции состояли по меньшей мере из трех основных групп: а) биографические; б) идеологические; в) стилистические. Библиографические данные можно считать одной из разновидностей биографических» [1].

На самом же деле субъективным методам атрибуции и восстановления авторского текста противостоят методы исторические — историко-документальные, то есть связанные с поисками и нахождением фактических данных, несомненно удостоверяющих авторство того или иного писателя или же только наводящих на мысль, на гипотезу об определенном авторе, — и культурно-исторические, то есть на основе анализа историко-идеологического или историко-биографического — приводящие к выводу о возможности или необходимости включения того или иного произведения в круг творчества известного автора. Однако и применение методов исторических нуждается как в общетеоретическом углублении, так и в тщательной детализации и систематизации приемов определения авторства в отдельных конкретных случаях. Достаточно сослаться на споры о принадлежности некоторых анонимных журнально-критических статей Белинскому, Салтыкову-Щедрину, А. Н. Островскому, А. А. Григорьеву, А. И. Герцену и др., на дискуссию по вопросу об авторстве многих произведений подпольной, революционной поэзии и публицистики и т. д. Необходимо в отношении атрибуций, опирающихся на исторические доказательства, произвести анализ и оценку их исторических основ, их исторической методологии. Иногда выступает на сцену мнимый историзм с яркой субъективно-импрессионистической окраской. Так, Ю. Н. Тынянов в статье «Валерий Брюсов», стремясь доказать имманентную необходимость явления Брюсова в русской поэзии конца XIX века, писал: «Как нужен был Брюсов, как требовала его литература, мы можем судить по «внезапности» начала его деятельности, из «внезапной» для него самого (как и для всех) его популярности... Как всегда, слава шла от непонимавших и

[1] П. Н. Берков, Об установлении авторства анонимных и псевдонимных произведений XVIII века, «Русская литература», 1958, № 2, стр. 183.

непринимавших, от того течения литературы, которое было на ущербе, ждало последнего удара и увидело (сначала без прочного основания, а потом и с полным основанием) — этот последний удар — в Брюсове»[1]. Признаком своеобразной исторической предопределенности явления Брюсова, по мнению Ю. Н. Тынянова, является своеобразная обстановка издания двух тетрадей «Русских символистов»: «Брюсов выступил в печать окруженный характерной средой; товарищами его были — литературные дилетанты». Тынянов в этой связи цитирует как достоверное и объективное историческое свидетельство слова самого Брюсова: «Критики насильно навязали мне роль вождя новой школы, maître d'école, школы русских символистов, которой на самом деле не существовало тогда совсем. Таким образом, я оказался вождем без войска». Ю. Н. Тынянов самостоятельно развивает эти мысли Брюсова: «Школы не было; существовали старшие — Сологуб и Бальмонт; существовали одиночки: Ал. Добролюбов и Коневской. Предстояло углубить и расширить движение, захватить для него возможно более широкие области. Такой центральной фигурой для символизма стал Брюсов». Однако, с подлинно-исторической точки зрения, дело обстояло иначе. Верно, что школы не было. Но неверно, что ее требовала литература и критика. Неверно также, что символистское движение стихийно развивалось сначала только как направление поэтического слова на основе отталкивания от «неощущавшегося более, сглаженного, ставшего как бы не обязательным стихового слова эпигонов 80-х годов, от стиха, вертевшегося в колесе упрощенной и суженной стиховой культуры второй половины XIX в.». Кроме того, из документально-исторических источников явствует, что сам Брюсов в «Символистах» стремился создать иллюзию наличия узкой символистской школы. «Литературные дилетанты», о которых говорит Тынянов, — это лишь псевдонимы самого же Брюсова, его собственные лики и личины. В «Русских символистах» читателю предлагался «сознательный подбор образцов, делающий из них как бы маленькую хрестоматию» (Брюсов).

Выступление В. Я. Брюсова под разными псевдонимами в сборниках «Русские символисты» (1894—1895) является одним из интереснейших фактов литературной мистификации, связанных с развитием русского символизма. Несомненно, что исходившее от Брюсова стремление внушить русской читающей публике того времени иллюзию стихийного развития символизма и множественности его авторских ликов сопровождалось попыткой фальсификации многообразия литературных стилей символизма. Это значит, что В. Я. Брюсов, выступая под тем или иным псевдонимом, старался связать с ним специфические особенности индивидуального стихотворного символистского стиля.

---

[1] Ю. Тынянов, Валерий Брюсов, «Атеней. Историко-литературный временник», Л. 1926, кн. 3, стр. 61.

Больше того: некоторым из своих псевдонимов Брюсов приписывал своеобразные свойства, характерные для определенной литературной личности. Так, во втором сборнике «Русских символистов» одно стихотворение: «Труп женщины гниющий и зловонный» (стр. 46) подписано именем З. Фукс. То же обозначение автора встречается и в третьем выпуске «Русских символистов», под стихотворением: «О, матушка, где ты! В груди моей змея!» (стр. 20). В обоих стихотворениях ощутительно сильное влияние стиля Бодлера. Стихи «О, матушка, где ты! В груди моей змея!» возникли под влиянием бодлеровских «Le jeu», «Danse macabre», «La lune offensée» и вообще «демоническо-садических» изобразительных средств бодлеровских «Цветов зла».

Первое стихотворение, подписанное именем З. Фукс и также находившееся в зависимости от стиля Бодлера, например, от таких произведений, как «Une charogne», «Un voyage à Cythêre»:

Труп женщины гниющий и зловонный,
Больная степь, чугунный небосвод...
И долгий миг, насмешкой воскрешенный,
С упорным хохотом встает.
Алмазный сон... чертеж внизу зажженный...
И аромат, и слезы, и роса...
Покинут труп гниющий и зловонный...
И ворон выклевал глаза, —

было осмеяно Вл. Соловьевым в рецензии на второй выпуск «Русских символистов».

Высмеивая это стихотворение, подписанное именем З. Фукс, Вл. Соловьев заметил: «Будем надеяться, что З. означает Захара, а не Зинаиду». Между тем В. Я. Брюсов хотел, чтобы автором этих произведений соответственно особенностям его стиля считалась женщина. В одном из писем к П. П. Перцову Брюсов сообщал о том, что в лагере символистов оказалась молодая петербургская поэтесса Зинаида Фукс. Между тем, по словам проф. Н. К. Гудзия, «изучение черновых тетрадей Брюсова убеждает в том, что под именем Зинаиды Фукс скрывался сам Брюсов». В его черновой тетради (нач. 2/VI-94, конч. 22/VII-94) находятся три варианта стихотворения «Труп» «с рядом перечеркнутых строк и поправок, свидетельствующих о пристальной работе над текстом». Брюсов, как видно, хотел связать это стихотворение с другой фамилией вымышленного автора — Бэнг — Фальк. Это имя зачеркнуто, но сверху написано — «иностранная фамилия». «Видимо, — заключает Н. К. Гудзий, — Брюсов колебался в выборе псевдонима, и надпись сверху зачеркнутого имени значила, что стихотворение все-таки должно быть подписано иностранной фамилией» [1].

Не менее любопытны те разновидности поэтических стилей русского символизма, которые В. Я. Брюсов связал с приду-

---

[1] Н. К. Гудзий, Из истории раннего русского символизма. Московские сборники «Русские символисты». «Искусство», 1927, кн. IV, стр. 184—185.

манными им именами двух авторов К. Созонтова и В. Дарова. Созонтову приписано одно стихотворение «Сага» («Русские символисты», вып. 2, стр. 35). Первоначально, как видно из черновой тетради, предполагалась другая фамилия автора «Саги»: «Любомудров». Уже в таком выборе имени автора нельзя не видеть указания или намека на специфический характер стиля этого стихотворения — в манере Метерлинка (для него характерно взаимодействие зрительно-цветовых, звуковых и эмоционально-абстрактных образов). Интересно сделанное проф. Н. К. Гудзием сопоставление печатной и черновой редакций первой строфы «Саги»:

В гармонии *дали погасло* безумие,
Померкли аккорды *восторженных* линий,
И темные звуки сгустились угрюмее
И *выплыл* напев *темно-синий.*

(Черновая тетрадь № 9)

В гармонии *тени мелькнуло* безумие,
Померкли аккорды *мечтательных* линий,
И громкие краски сгустились угрюмее,
Сливаясь в напев темно-синий.

(«Русские символисты», вып. 2, стр. 35)

Но особенно интересна работа В. Я. Брюсова над стилистикой символизма, связанная с псевдонимом — В. Даров (в приписанных ему стихотворениях также ощутительно частичное влияние стиля Метерлинка).

Именем В. Дарова, сообщает Н. К. Гудзий[1], подписаны следующие стихотворения в сборниках «Русские символисты»: «Двинулось, хлынуло черными громкими волнами» (вып. 2, стр. 36), «Шорох» (вып. 2, стр. 40), «Мертвецы, освещенные газом» (вып. 3, стр. 14). В черновой тетради (№ 9) содержатся любопытные черновые варианты первых двух стихотворений. Тут же отражаются поиски псевдонима для этой брюсовской разновидности поэтического стиля: Голубев, Де-Кинг, П — ин, С — ин и, наконец, незачеркнутая — Даров. Для стихотворения «Шорох» в той же тетради особенно много вариантов. «По ним легко проследить, — замечает Н. К. Гудзий, — как обрабатывалось это звукоподражательное стихотворение в направлении к максимальному увеличению аллитерирующих звуков *ш, щ*»[2]. Фамилия Дарова фигурирует как имя одного из персонажей юношеской пьесы Брюсова «Проза».

С этим именем В. Я. Брюсов хотел связать сложный образ нового поэта-символиста.

В газете «Новости дня» за 1894 год (№ 4024) В. Брюсов писал, характеризуя различия между разными (также пока еще мнимыми) группировками русского символизма: «Можно еще указать оригинальный взгляд г. Дарова (псевдоним), произведения которого появятся во втором выпуске («Русских

---

[1] Н. К. Гудзий, Из истории раннего русского символизма, «Искусство», 1927, кн. IV, стр. 185.
[2] Там же, стр. 185—186.

символистов» — *В. В.*). Это один из наиболее страстных последователей символизма; только в символизме видит он истинную поэзию, а всю предыдущую литературу считает прелюдией к нему. До сих пор, говорит г. Даров, поэзия шла по совершенно ложному пути, стремясь давать как можно более определенные образы и думая, что этим она усиливает впечатление. В действительности она достигала как раз противоположных результатов: когда, напр., в реализме она дошла до крайностей, наступила реакция».

В 1894 году В. Брюсов предполагал выпустить сборник стихотворений к тому времени якобы уже умершего «Дарова». Сохранились проекты предисловия к этому неосуществленному сборнику. «После смерти Дарова, — читаем здесь, — мне удалось спасти, кроме отдельных листов, 6 тетрадей: первая с его уцелевшими детскими стихотворениями, переписанными еще в 89 году, вторая со стихотворениями 90—93 года, третья с черновыми заметками 94 года, четвертая с романом Одиссей (92—93 гг.), пятая с драмою, для которой не было отдельного названия, шестая с заметками вроде дневника, ведшегося непоследовательно. Незадолго перед смертью Д. просил меня издать только стихотворения последнего периода (из третьей тетради), добавив, однако, что он вполне полагается на мой выбор. Я не хотел дать о поэте слишком одностороннее понятие и потому ввел в сборник как лучшие пьесы, так и наиболее характерные стихотворения периода 1890—93 г. Кроме того, в книжке прибавлена сцена из драмы и отрывки из романа. Некоторые пьесы, входившие в тетрадь 94 г. и, следовательно, подлежавшие по расчету самого Дарова обнародованию, я нашел нужным опустить по разным причинам (5 полных стихотворений и 9 отрывков)» [1]. Таким образом, В. Я. Брюсов надеялся в творчестве Дарова показать если не образцы, то некоторые оригинальные формы символистского стиля в самых разнообразных жанрах художественной литературы.

Любопытно, что в другой черновой тетради В. Я. Брюсова (№ 18) сохранился иной проект предисловия к сочинениям Дарова от издателя: «Судьба всегда была благосклонна ко мне, но высшим благодеянием было знакомство с Владимиром Даровым. Это не его настоящее имя, а псевдоним, но после того, как он не хотел подписать свои первые опыты своим настоящим именем, мы не смеем нарушить его желания. Книга, которую мы издаем в свет, так ничтожна в сравнении с тем, что создал бы Вл. Д., если бы мог еще творить, что не хочется соединять с ней его настоящее имя, которое должно было или присоединиться к величайшим именам всемирной литературы, или остаться вовсе не известным. И несмотря на то, предлагаемая

[1] См. Н. К. Гудзий, Из истории раннего русского символизма, «Искусство», 1927, кн. IV, стр. 186.

книга дышит талантом, гением, задатками гения. Вл. Даров кончил свою литературную деятельность 20-ти лет, но он уже создал все, чтобы заслужить наше, мое поклонение. Он был поэт — и этим сказано все. Я узнал Дарова 18-летним юношей»[1].

В «Русской литературе XX в.» под редакцией С. А. Венгерова (1914) В. Я. Брюсов в своей автобиографии писал о судьбе участников организованных им сборников «Русские символисты»: «В. Даров (псевдоним) занялся торговлей и в настоящее время известен в финансовом мире, но продолжает писать стихи» (т. I, стр. 109). В письме к П. П. Перцову от 22 сентября 1895 года Брюсов, доказывая историческую неизбежность символизма как стадии или «ступени» развития русской литературы, писал: «В будущем символизм войдет, как элемент, в поэзию вообще, но как будет это, если мы не переживем самого символизма, чистого символизма. С этой точки зрения нужны даже уродливые произведения, даже стихи г. Дарова и г. Хрисонопуло»[2].

Таким образом, у вымышленного поэтом литературного псевдонима возникает не только литературная, но и мнимая жизненно-бытовая, социально-историческая «биография». Само собою разумеется, что к общественному пониманию и к общественной оценке индивидуального творчества и стиля этот созданный литературным режиссером, как бы «основным историческим автором» коллективного образа поэта-символиста, социально-биографический очерк или «протокол» («анкета») имеет лишь косвенное, второстепенное отношение. Правда, и в этом направлении возможны попытки историко-литературного осмысления фактов мистификации, ложной атрибуции или сравнительно-исторических литературных параллелей (например, ссылки на отношение Верлена к Рембо). Но сравнительно-исторические параллели не могут исчерпать и объяснить внутреннюю историческую сущность соответствующего литературного процесса или литературного явления в контексте и рамках той или иной национальной литературы.

Проф. Н. К. Гудзий для истолкования литературных авантюр и мистификаций В. Я. Брюсова прибегает к разным — неравноценным в историко-литературной плоскости — соображениям и объяснениям: «Проектировавшаяся мистификация Брюсова в ее начальной стадии обусловливалась, нужно думать, не бескорыстными побуждениями. Практически всего выгоднее было, укрывшись за спиной псевдонима, выждать, какой прием встретит книга, а затем открыть или не открывать свое подлинное имя, в зависимости от успеха или неуспеха предприятия.

---

[1] См. Н. К. Гудзий, Из истории раннего русского символизма, «Искусство», 1927, кн. IV, стр. 187.

[2] См. «Письма Брюсова к П. П. Перцову (К истории раннего символизма)», М. 1927, стр. 41. О Хрисонопуло см. в кн. Н. К. Гудзий, Из истории раннего русского символизма, «Искусство», 1927, кн. IV, стр. 191.

Самое предисловие издателя рассчитано было на то, чтобы загипнотизировать читателя и судьбой юного поэта, импонировавшего самим фактом столь преждевременной смерти, и уверениями издателя в его гениальности. Перед нами явный расчет на эффект, на исключительность и необычайность факта, тот же расчет, какой руководил Брюсовым, когда он сознательно эпатировал читателя крайностями своих «Русских символистов». Но чем объяснить заключительный момент этой мистификации? Зачем нужно было Брюсову, уже прославленному поэту и солидному по возрасту человеку, вводить в заблуждение читателя и не только подтверждать факт существования Дарова, но и продолжать вымышлять его биографию? Тут, несомненно, мы имеем дело с неравнодушием Брюсова к мистификациям, но уже вполне бескорыстным. Давно уже ни для кого из знакомых с творчеством Брюсова не секрет, что такой же его мистификацией были «Стихи Нелли», вышедшие в 1913 году в издательстве «Скорпион». Автором их был Брюсов.

Кроме того, литературная многоликость Брюсова, думается, вызывалась и желанием показать, что молодая поэтическая школа представлена значительным количеством имен, что она не каприз двух-трех выдумщиков, а именно школа, литературное течение, сгруппировавшее вокруг себя достаточное количество адептов. С другой стороны... эта многоликость была связана с разнообразием стилей, в которых дебютировал начинающий Брюсов; явное подражание различным, часто несродным западным образцам удобнее было замаскировать, подписав их различными именами» [1].

Само собой разумеется, что с точки зрения изучения закономерностей развития стилей русской художественной литературы важнее всего описать и исторически осмыслить самые структурные своеобразия выдвигаемых здесь индивидуальных и типовых стилей русского символизма, а затем и общие художественно-исторические мотивы распространения псевдонимных и анонимных произведений в кругу литературы символистского направления. В этом отношении очень характерны признания самого Брюсова (в письме к А. А. Миропольскому от 19—20 июня 1894 г.): «Наш сборник должен быть и прекрасен и символичен. Все, что у нас есть, надо превратить в шедевры... Если надо, напишем все вновь!.. Наш сборник должен быть и самобытен и прекрасен... И дни и ночи я занят исправлениями. Бронина всего переделал так, что он сам себя не узнает. Мартова переделываю страшно. Собственные стихи переделываю от верху до низу. Вперед!!! Составляю сборник диктаторской властью» [2].

---

[1] Н. К. Гудзий, Из истории раннего русского символизма, «Искусство», 1927, т. IV, стр. 187—188.

[2] Там же, стр. 190.

Вот — иллюстрации брюсовского отношения к тексту других авторов:

У Миропольского.	В переделке Брюсова.
СВЕТИТСЯ ИМЯ ТВОЕ	СВЕТИТСЯ
Капля надежды и счастья В душу проникла мою. Помню забытую страсть я, Помню, твердил я «люблю».	Тихая капля участья В сердце упала мое. Зыблются отблески счастья, Светится имя твое.
Счастье с надеждой едва ли Сердце покинут мое, — Только (вар. но лишь) в таинственной дали Светится имя твое.	Радуга звуков едва ли Душу покинет мою, Но лишь на черной эмали Светится слово «люблю».

Любопытно, что существенные стилистические поправки в текст чужих стихотворений (независимо от авторской принадлежности вносили и такие идеологи символизма и его пионеры на русской литературной почве, как А. Добролюбов и Вл. Гиппиус.

Необходимо подчеркнуть, что В. Брюсов, субъективно осмысляя и объясняя символизм прежде всего как исторически сложившуюся и исторически неизбежную «стадию» в стилистическом развитии литературы (в отличие от концепций символистов-мистиков и религиозных метафизиков), был заинтересован в демонстрации наиболее острых и новаторских, синкретических стилистических форм литературной школы символистов (как он ее понимал).

В своей автобиографии («Русская литература XX в.» под ред. С. А. Венгерова, т. I) В. Я. Брюсов писал: «В двух выпусках «Русских символистов», которые я редактировал, я постарался дать *образцы* всех форм «новой поэзии», с какими сам успел познакомиться: vers libre, словесную инструментовку, парнасскую четкость, намеренное затемнение смысла в духе Малларма, мальчишескую развязность Рембо, щегольство редкими словами на манер Л. Тальяда и т. п., вплоть до «знаменитого» своего «одностишия»[1], а рядом с этим — переводы-образцы всех виднейших французских символистов. Кто захочет пересмотреть две тоненькие брошюрки «Русских символистов», тот, конечно, увидит в них этот сознательный подбор образцов, делающий из них как бы маленькую хрестоматию» (стр. 109—110).

Таким образом, на основе изучения историко-документальных источников разрушается фантастическая легенда об исторической предопределенности символизма и о Брюсове как выполнителе этого решения художественного рока в истории стилей русской национальной литературы. Раскрывается характерная

[1] Имеется в виду стихотворение В. Брюсова, состоящее из одного стиха: «О, закрой свои бледные ноги».

для той социально-исторической почвы, на которой вырастал символизм, мистификаторская роль В. Брюсова как своеобразного рекламиста и производителя ложных атрибуций.

И тут на смену мнимому историзму фаталистического характера приходит подлинное социально-историческое понимание и истолкование литературных явлений, литературных стилей. В борьбе со стилями реалистической поэзии, пытаясь не столько заложить, сколько продемонстрировать широкие основы поэтики символизма, как мирового художественного направления, В. Брюсов прибегает к фальсификации многообразия стилей раннего русского символизма и к драматическому показу множественных ликов и личин поэтов-символистов.

2

Несомненно, что самая техника объективно-исторических приемов атрибуции должна быть уточнена и дифференцирована. Ведь в качестве историко-документальных данных могут фигурировать свидетельства разной степени достоверности, и оценка их доказательности или убедительности бывает неоднородна. Но все это входит в круг общих и частных задач исторической критики текста, обязательной для всякого филолога. Вот — пример.

В «Полное собрание сочинений и писем Н. А. Некрасова» (Гослитиздат, 1948—1953) включена статья «Г. Геннади, исправляющий Пушкина», напечатанная в шестом номере «Свистка», в 12 книге «Современника» за 1860 год под псевдонимом «Григорий Сычевкин». А. Максимович доказал принадлежность Некрасову ряда статей этого же номера «Свистка» и считал возможным предположить и в «Григории Сычевкине» Некрасова [1]. Составители 9 тома «Собрания сочинений и писем Н. А. Некрасова» пошли еще дальше и не допускали сомнения в том, что автором письма («Геннади, исправляющий Пушкина») является Некрасов. «Принадлежность „Письма" Некрасову, — писали они, — устанавливается на основании записей в бухгалтерских книгах «Современника» (см. «Лит. насл.», стр. 302—304). Авторство Некрасова косвенно подтверждается и тем, что в последующем номере «Свистка» Некрасов вновь выступил против Геннади в известном стихотворении «Литературная травля, или Раздраженный библиограф» [2].

Н. М. Гайденков в рецензии на «Полное собрание сочинений и писем» Н. А. Некрасова возражал: «Но ссылка на бухгалтер-

---

[1] См. «Литературное наследство», т. 49—50 (Н. А. Некрасов, т. I), М. 1946, стр. 302—304.

[2] Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч. и писем, М. 1950, т. IX, стр. 805—806.

ские записи не убеждает нас в том, что данную статью писал именно Некрасов, так как в них указывалось лишь количество страниц, за которые выписывался гонорар, а не название статьи. По «Свистку» № 6 Некрасову было выписано за 9 страниц и М. И. Михайлову — за три. Статья же «Геннади, исправляющий Пушкина» содержит как раз 3 страницы. Ссылка на то, что Некрасов позднее выступил против Геннади в стихотворении «Литературная травля, или Раздраженный библиограф», неосновательна по ряду причин. Михайлов еще раньше высказывался против Геннади в связи с выпущенной им книгой «Эротические стихотворения русских поэтов». Естественно, что и в данном случае он как библиограф мог выступить против Геннади в связи с его изданием Пушкина. Кроме того, на принадлежность статьи Михайлову прямо указывает Гербель в изданном им в 1866 году сборнике стихотворений Михайлова, один экземпляр которого находился у Некрасова.

Вызывает удивление, почему составители обошли указываемый нами источник. Можно привести ряд других, косвенных доказательств, но и приведенные факты лишают права считать принадлежность этой статьи Некрасову бесспорной».

Каков же общий вывод об авторе этой статьи: «Она могла быть помещена в крайнем случае лишь в отделе «Dubia» (т. е. все-таки в «Полном собрании сочинений и писем» Н. А. Некрасова) [1]. Нерешительность и неуверенность в применении современных приемов атрибуции по косвенным данным или «уликам» здесь обнаруживается во всей своей наготе.

Между тем методы исторической критики документальных источников, используемые с разными целями, в том числе и с целью атрибуции, очень тонки, разнообразны и дифференцируются соответственно конкретным целям и задачам. Так, всестороннее исследование источников и максимум осторожности особенно необходимы в процессе атрибуции, основанной на мемуарных материалах и показаниях [2].

Достоверные документальные источники атрибуции литературного произведения очень важны и в подавляющем большинстве случаев приводят к почти бесспорным заключениям. При их посредстве окончательно разрешаются и уясняются вопросы приурочения анонимных и псевдоименных произведений к подлинным авторам, тем более если для ответа на них подготовлены данные, добытые и иными, например, стилистическими, путями. Так, В. В. Гиппиус, опираясь на выводы тематического и стилистического анализа, доказывал принадлежность М. Е. Салтыкову-Щедрину фельетонов «Характеры», появившихся в 1860 году в «Искре» (№№ 25 и 28) за подписью «Стыдливый

---

[1] «Советская книга», 1953, № 3 (март), стр. 100.

[2] См. Л. Д. Опульская, Документальные источники атрибуции литературных произведений, «Вопросы текстологии», вып. 2, стр. 43.

библиограф»[1]. Находка автографа этого произведения в архиве Щедрина (хотя автограф сохранился и не полностью) сделала несомненной гипотезу В. В. Гиппиуса.

Естественно, что даже при наличии автографа должны методически разрешаться разные вопросы археографического, палеографического и историко-литературного характера. Важную роль играют при этом разного рода историко-документальные свидетельства. «В автобиографиях, дневниках, письмах, мемуарах писателя, в его пометках на экземплярах книг, сборников, периодических изданий и списков удается почерпнуть множество сведений, носящих характер автопризнаний и автоотрицаний»[2]. И тут методика соответствующего анализа и приемы добывания выводов экспертизы являются в подавляющем большинстве случаев общими и для исторических и филологических наук.

Здесь проблема атрибуции, возникающая по отношению к литературным памятникам, в техническом аспекте мало чем отличается от ее постановки и решения применительно к историческим источникам и текстам. Необходимо лишь всемерно разрабатывать и уточнять методику исторического, филологического и лингвистического анализа, расширяя в то же время круг документальных источников, способствующих точному решению той или иной задачи определения авторства, и углубляя оценку степени достоверности их свидетельств. Ведь бывает и так, что по тем или иным причинам сам автор отрекается от своего авторства. В альманахе Б. Федорова «Памятник отечественных муз» на 1827 год был опубликован цикл стихотворений Пушкина. Среди них отрывки из стихотворения «Фавн и пастушка». В «Северных цветах на 1829 г.» О. М. Сомов, очевидно, по поручению Пушкина, заявил, что от этого стихотворения великий поэт «ныне сам отказывается».

Пушкин действительно в 1829—1830 годах энергично отвергал свою причастность к созданию этого стихотворения. Он стремился доказать, что это стихотворение ему ложно приписано. Он уверял: «...Г-н Фед. ⟨оров⟩ напечатал под моим именем однажды какую-то ⟨?⟩ идиллическую нелепость, сочиненную вероятно камердинером г-на П[ан]аева». И в другом месте: «В альм[анахе], изданном г-ном Федоровым, между найденными бог знает где стихами моими, напечатана Идиллия, писанная слогом переписчика стихов г-на П[анае]ва»[3]. Но эта характеристика слога стихотворения «Фавн и Пастушка» и эти иронические намеки на воображаемого автора его явно не соответ-

[1] См. В. В. Гиппиус, Литературное окружение М. Е. Салтыкова-Щедрина. «Родной язык в школе», 1927, сб. 2; его же: М. Е. Салтыков-Щедрин — сотрудник «Искры». «Ученые записки Пермского государственного университета», № 1, вып. 1, Пермь, 1929.

[2] Л. Д. Опульская, Документальные источники атрибуции литературных произведений, «Вопросы текстологии», вып. 2, 1960, стр. 19.

[3] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., изд. АН СССР, 1949, т. 11, стр. 82 и 157.

ствуют фактам. Все это — лишь прием самозащиты Пушкина. Летом 1828 года началось дело о «Гавриилиаде», грозившее Пушкину большими неприятностями. «Не только атеизм поэмы, но и ее «безнравственность», с точки зрения правительственных инстанций, делали ее «опасным» сочинением. Вспомним судьбу Полежаева и его поэмы «Сашка» — факты, бесспорно, известные Пушкину. В этом смысле понятно, почему Пушкин старался отречься от фривольной юношеской идиллии»[1].

Вместе с тем надо разрабатывать специфические приемы атрибуционной техники, характерные для разных жанров литературных и исторических текстов.

Так, проблема авторства в истории русской литературы XVIII и особенно XIX века оказывается не только соотносительной, но и тесно связанной с проблемой редакторства. Общеизвестны признания и заявления О. И. Сенковского о том, как он понимал круг обязанностей и вольностей своего редакторства. Есть свидетельства и о том, что в 40—50-е годы редакторские функции были очень широкими и свободными. Так, Н. А. Некрасов считал вполне допустимым, а иногда и необходимым широкое вмешательство в литературное творчество авторов редактируемых им журналов. Известно, как разнообразна, глубока и индивидуальна была редакционная работа Салтыкова-Щедрина, который выбрасывал целые абзацы из чужих произведений (особенно рецензий) и заменял их своими вставками и дополнениями[2]. Герцен как редактор «Колокола» являлся нередко соавтором присланной ему корреспонденции.

Д. Д. Благой утверждал, правда, со значительной долей преувеличения, характеризуя «литературные нравы» середины XIX века, что «произвольно изменять и всячески подправлять редактируемые произведения, без ведома и согласия на то их авторов, было в то время делом вполне обычным»[3]. В качестве показательного примера такого «заботливого редактора» указывается глава «Современника» — Н. А. Некрасов. Фет рассказывает курьезный случай редакторской расправы Некрасова с одной чересчур, по его мнению, затянувшейся и прискучившей ему повестью. «Повесть надоела Некрасову, громогласно зевавшему над ее корректурой, и вдруг на самом патетическом месте, не предупредив ни словом автора, он подписал: «она умерла» и сдал в печать»[4].

---

[1] Ю. М. Лотман, П. А. Вяземский и движение декабристов. «Труды по русской и славянской филологии», III. «Ученые записки Тартуского гос. университета», вып. 98, стр. 136—137.

[2] См. Н. И. Мордовченко, М. Е. Салтыков-Щедрин — редактор Г. И. Успенского, «Глеб Успенский. Материалы и исследования», т. I, М.—Л. 1938, стр. 397—497.

[3] «Тургенев и его время». Первый сборник под редакцией Н. Л. Бродского, М.—Пг. 1923. Статья Д. Д. Благого: «Тургенев — редактор Тютчева», стр. 153.

[4] А. Фет, Мои воспоминания, 1848—1890, М. 1890, ч. I, стр. 307.

В статье «Из прошлого русской литературы. Тургенев — редактор Фета»[1], анализируя критические суждения Тургенева о стиле фетовских стихов и сделанные под их влиянием исправления автора (на основе принадлежавшего И. С. Остроухову экземпляра стихотворений Фета с замечаниями Тургенева), Д. Д. Благой пришел к следующим выводам:

1) В издании стихотворений Фета 1856 года под редакцией И. С. Тургенева (которое, по словам самого Фета, «вышло настолько же очищенным, насколько изувеченным». Мои воспоминания, ч. I, 105) следует видеть «самоизувечение Фета, произведенное им под энергичным давлением Тургенева и по его непосредственным указаниям» (стр. 55).

2) Тургенев чисто рационалистически относился к процессу художественного творчества. Между тем «для Фета в основе художественного творчества лежал «бессознательный инстинкт (вдохновение), пружины которого для нас скрыты»... И в своем собственном творчестве Фет постоянно «самозабвенным полетом» «порывается» туда, «куда несет его крыло» «бессознательного инстинкта». И постоянно же на этом пути восстает преграждающий ему дорогу его редактор» (стр. 56). Требования перемен, мотивируемые «непонятностью», «темнотой» того или иного стиха, встречаются особенно часто. «Основными требованиями, предъявляемыми к стихотворной форме Тургеневым, были: ясность, чистота и литературность языка, отсутствие натянутости и излишней эксцентричности в образах, правильная грамматика, сжатость слога, благозвучие языка, точность рифмовки и т. п.

Критерием всегда и во всем был для него «хороший» литературный вкус. Упреки в безвкусии при обращениях его к Фету постоянны (см. хотя бы «Мои воспоминания», ч. I, гл. III)» (стр. 60). «...Редакция Тургенева придала стихам Фета целый ряд чуждых, несвойственных им черт, одновременно уничтожив ряд существеннейших особенностей его поэзии. Если требования понятности и отсутствия философского момента[2] подрезали крылья его «дерзновенным порываниям», то, в погоне за школьной правильностью его стихов, редактор постоянно стирал смелую новизну его оборотов, строгую четкость образов, толкая беспомощно-покорного поэта, иногда, в прямом ущербе к внутреннему смыслу стиха, по линии наименьшего сопротивления, — на первый попавшийся трафарет» (стр. 61—62). Примеры из «Экземпляра И. С. Остроухова»: «Тонкий рисунок девушки за пяльцами, которая задумалась, «склонив *иглы* ресниц на канву», целиком пропадает, разрешаясь в шаблон: «бархат ресниц». Луну, которая «зыбким находит лучом все промежутки» в ли-

[1] «Печать и революция», 1923, книга третья, стр. 54 и след.

[2] Здесь имеется в виду замечание Тургенева о стиле Фета периода работы над «Вечерними огнями»: «Фет-Шеншин до того погряз в философствовании, что только пузыри пускает, и пузыри неблаговонные».

стве дерева, сквозь которую она светит, из-за «неясности» образа редактор (т. е. Тургенев) заставляет «проходить лучом между ветвями»...».

Подобных примеров много. «Подробное выяснение этого ущерба, обнаружение в стихах Фета постороннего, инородного их первоначальному замыслу элемента, наконец, установление их окончательного текста подлежит будущему редактору его произведений» (стр. 62).

3) «Дать действительно „очищенный“, т. е. критически выверенный и в значительной части возвращенный к его первоначальному виду фетовский текст является поэтому первой и основной задачей всякого исследователя-специалиста» (стр. 55).

4) Д. Д. Благой вместе с тем находит и положительные стороны в тургеневской критике текста стихотворений Фета. «Фет вынуждался ею все на новые переработки своих стихов, новые и новые варианты. Огромное количество их, непринятое Тургеневым, в печати никогда не появлялось и для любителей поэзии Фета таит ряд новых и ценных находок» (стр. 61).

Вот иллюстрации.

В отделе «Вечера и ночи», изд. 1850 г., есть пьеса «Каждое чувство бывает понятней мне ночью». Около двух последних строк этой пьесы:

Так посвящая все больше и больше пытливую душу,
Ночь научает ее мир созерцать и себя —

Тургенев делает отметку: «переменить». Фет предлагает новую редакцию двух заключительных стихов:

Если дано человеку увидеть Психею нагую,
Верю, доступней всего дева в подобную ночь.

По поводу этого нового варианта Тургенев высказывается еще более решительно и эмоционально: «к черту философию». Фет в исполнение этого приказа сочиняет новые стихи:

Так между влажно-махровых цветов снотворного мака
Полночь роняет порой тайные сны наяву (стр. 59).

Еще пример. В стихотворении «Ночь светла, мороз сияет» из цикла «Снега» последняя строфа:

И летучею ездою
Зимней ночью при луне
Я душе твоей раскрою
Все, что ясно будет мне —

Тургеневым зачеркнута. Фет предлагает взамен «два варианта — две новых строфы».

Первый вариант:

Без мечтаний, без печали
Будем по полю скакать,
Чтобы мысль твоей вуали
Не успела обогнать —

отклонен тем же редактором. «Тогда следует второй, также отвергнутый вариант»:

В вихорь пыли своевольно
Злая пара унесет,
И рука твоя невольно
Крепче руку мне сожмет (стр. 61).

5) Естественно, возникает несколько загадочный, на первый взгляд, вопрос. «Текст „тургеневского“ издания явно и многими чертами исказил стихи Фета... Однако почему же Фет, — не говорим уже — согласился на это «несчастное, тургеневское» издание, но и во всех последующих перепечатках им своих стихов не вернулся к первым редакциям, а неизменно, за самыми малыми исключениями, в полной неприкосновенности сохранил „изувеченные“, „тургеневские“ тексты».

Д. Д. Благой готов искать объяснение этому факту в «непреодолимой насмешливости» Тургенева, в его уменье «необыкновенно забавно и талантливо издеваться над пришедшимися ему не по вкусу стихами» (стр. 62).

«Amicus Fethus, — sed magis amica veritas, — читаем в письме Тургенева Фету от 27 декабря 1858 года. — Я выправил Ваши стихи, любезнейший друг, и отдал их сегодня Дружинину, но пускай меня «на площади треххвостником дерут» — не могу признать хорошими стихов вроде:

Иль тот, кто, зародясь пленять богинь собою,
Из недра Мирры шел, одетого корою, —

и предлагаю уже кстати прибавить к ним следующие два, в том же роде:

В чей, приосанясь, зрак, — вид уст приняв живой,
Прелестниц, — взор полн нег — игрив вперяет рой»[1].

«Все это, — заключает Д. Д. Благой, — не могло не действовать на Фета в желаемом его редактору направлении. Ничто не убивает, как смех, и едва ли не правильно будет предположить, что возврат поэта к так остроумно и жестоко осмеянным стихам становился психологически почти невозможным» (стр. 64).

Однако трудно согласиться с таким объяснением. Получается, что терроризованный Тургеневым Фет стал отказываться от существенных принципов своего индивидуального стиля на протяжении почти всей своей творческой жизни. Неужели только из панической боязни насмешек Тургенева? Ведь и сам Д. Д. Благой в другом месте утверждает, что «тургеневская призма», сквозь которую он смотрел на стихи, имеет обобщенное историко-литературное значение. Это — не только «тургеневская призма», но и призма «всей почти современной журнальной критики». Она, по мнению Д. Д. Благого, соответствует «литературному

---

[1] А. А. Фет, Мои воспоминания, т. I, стр. 283.

канону эпохи пятидесятых годов» (стр. 55). «Установка этого канона способствует выяснению роли Тургенева в редактировании стихов Тютчева» (стр. 55). Правда, понятие «литературного канона эпохи пятидесятых годов» — понятие недостаточно определенное. Как известно, Тургенев отрицательно относился ко многим очень важным чертам стиля Некрасова, предельно далекого от фетовского стиля. Вместе с тем индивидуальные нормы поэтического стиля Тургенева еще не определены с исчерпывающей полнотой и ясностью. Известно также, что Л. Толстой, с своеобразной иронией и реалистической требовательностью подвергавший семантическому анализу стихотворную речь XIX века, высоко оценивал поэтические стили Пушкина и Тютчева. Таким образом, у Тургенева были критерии оценки стихотворной речи, соответствующие не столько общему «литературному канону эпохи пятидесятых годов», сколько нормам определенной литературной школы, восходящей отчасти к традициям романтической поэзии 30—40-х годов, отчасти к стилистике пушкинского стихотворного реализма.

Вообще же Тургенев с подобным редакторским самодержавием, видимо представлявшимся ему чем-то естественным и неизбежным, мирился сам и призывал мириться других. Так, устраивая в одном из журналов русскую начинающую писательницу, он предупреждал, что ей, конечно, не нужно быть в претензии на редактора этого журнала, «если он что-нибудь выкинет или изменит». «Господа редакторы, — добавлял он, — считают за собою это право изменения и урезывания... Они даже и меня и Толстого изменяют» [1]. Большинство редакторов это «право» даже вменяло себе в обязанность, смотрело на него, как на акт дружеского расположения по отношению к «изменяемому и урезываемому» ими автору. Воспитанный на «добрых старых» традициях знаменитый издатель «Русского архива», П. И. Бартенев, — «обломок старых поколений», как называет его Брюсов, — предлагая как-то этому последнему «исправить стихотворение Тютчева, говаривал: «Издатель должен быть другом автору» [2].

Очень показателен пример с некрологом Ф. И. Тютчева в «Гражданине» Достоевского (за 1873 г.) [3]. Из письма Достоевского к жене удалось узнать, что в статье о Тютчеве, помещенной в «Гражданине» вскоре после смерти поэта и подписанной «*Кн. В. Мещерский*», многое, по-видимому, принадлежит Достоевскому. «Прошлую неделю начал писать статью, — писал Достоевский, имея в виду начатую им статью о Тютчеве, — и должен был бросить из уважения к Мещерскому, чтобы поместить

---

[1] А. Л., Мое знакомство с И. С. Тургеневым, «Северный вестник», 1887, № 3, стр. 80.

[2] «Русская мысль», 1912, № 10, стр. 116.

[3] См. Н. Ф. Бельчиков, Достоевский о Тютчеве, «Былое», 1925, № 5 (33), стр. 155—160.

внезапно присланную им статью о смерти Тютчева, — безграмотную до того, что понять нельзя, и с такими промахами, что его на 10 лет осмеяли бы в фельетонах. Сутки, не разгибая шеи, сидел и переплавлял, живого места не оставил» [1]. Известно, как сам Ф. М. Достоевский отстаивал своеобразия своего индивидуального стиля в тексте «Братьев Карамазовых» от редакторской правки «Русского вестника».

Есть основания утверждать, что текст ранних юмористических рассказов А. П. Чехова подвергался суровому сокращению и энергичной, но далеко не всегда стилистически оправданной правке со стороны Н. А. Лейкина. Все это — задачи и цели специальных исследований исторической стилистики русской литературы. Результаты изучения видов, типов и форм соотношений и взаимодействий стиля автора и стиля редактора, авторского текста и редакторской правки должны существенно обогатить теорию и историю стилей художественной литературы и занять в ней видное место.

Таким образом, объективно-исторические приемы и принципы атрибуции текста нуждаются в расчленении и систематизации. Хотя здесь задачи литературной эвристики и критики текста сближаются и нередко вообще сливаются с общеисторическими приемами текстологии, критики текста и атрибуции, обязательными для всего цикла гуманитарных наук, опирающихся на филологию, однако тем большее значение приобретает основная цель — выяснения и разработки специфических приемов и задач, относящихся к атрибуции литературных произведений, особенно художественных.

3

Уже в разграничении стилей автора и редактора, структуры авторского текста и редакционных поправок его ярко обнаруживается специфика атрибуции литературно-художественных сочинений. Но таких задач и проблем, связанных с изучением стилистического своеобразия литературного текста, очень много.

Так, можно указать в качестве примера пренебрежения к стилистической специфике литературного произведения на субъективно осмысленные фактологические принципы атрибуции, связанные с выбором текста, с недооценкой его речевых и стилистических особенностей. В «Полном собрании сочинений И. А. Крылова», изданном под общей редакцией Демьяна Бедного (1945—1946 гг., в трех томах), редактор первого тома Н. Л. Степанов поместил «Речь, в которой жалуется сапожник на жену свою» (т. I, стр. 419—420), переведенную, по его мнению, И. А. Крыловым. Текст воспроизводится по «Журналу древней и новой сло-

[1] Ф. М. Достоевский, Письма, т. III, «Academia», 1934, стр. 70.

весности» (1819, № 1, стр. 46—49), где это произведение подписано буквами NN. Основанием для присвоения этого перевода Крылову служит Н. Л. Степанову наличие автографов Крылова, опубликованных В. В. Каллашем [1]. Однако стиль двух переводов этого сочинения не был изучен и сопоставлен Н. Л. Степановым. Проф. П. Н. Берков писал по этому поводу: «...Достаточно сравнить начало журнальной редакции, перепечатанной Н. Л. Степановым... с черновыми автографами Крылова, опубликованными В. В. Каллашем, чтобы убедиться в том, что перед нами совершенно различные переводы: литературно сглаженный, лишенный народного колорита перевод, помещенный в «Полном собрании сочинений», и обильный идиоматическими оборотами, сознательно руссифицированный перевод Крылова (в особенности во второй, более тщательно обработанной редакции)».

Для примера приводится по нескольку строк из каждого перевода.

«Когда я говорю да, она отвечает нет; вечер и утро, ночь и день — всё бранится... никогда, никогда нет с нею покоя... Это фурия, дьявол... но, несчастная, скажи... Что я тебе сделал?.. О боже! как безумно поступил я, что на тебе женился!» и т. д. (т. 1, стр. 419).

«Я штоб так, а она инак — и днем и ночью, и вечером и утром, только что слышу брань... ни на минуту, ни на минуту покою нет... Это настоящая дьявол, сатана... да скажи мне, злодейка! Сам черт меня дёрнул на тебе жениться!» и т. д. [2].

«Ты ей говоришь брито, а она стрижено; ни днем, ни ночью, ни утром, ни вечером покою нет... только и слышишь, дурак да скотина... Экой дьявол! Экая сатана! Злодейка... Что я тебе сделал?.. Боже мой! Никак, черт дернул меня на тебе жениться!» и т. д. [3].

Точно так же можно поставить естественный вопрос, относятся ли к сфере «мнимости» или «поддельности» литературного текста, например, исправления авторской передачи живых разговорно-диалектных примет в речах простонародных или провинциальных персонажей комедии в разных литературных школах. Вот — иллюстрация. Если сравнить текст комедии И. А. Крылова «Сочинитель в прихожей» в «Российском феатре» (ч. 41, 1794 г.), а также в рукописи — и в «Полном собрании сочинений И. А. Крылова» под редакцией Демьяна Бедного (т. II. Драматургия. Редакция текста и примечания Н. Л. Бродского), то легко найти (несмотря на уверения Н. Л. Бродского,

---

[1] В. В. Каллаш, Из неизданных сочинений И. А. Крылова. «Изв. Отд. русск. яз. и слов. Импер. Акад. наук», 1904, т. IX, кн. 2, стр. 283—285.

[2] «Изв. Отд. русск. яз. и слов. Импер. Акад. наук», 1904, кн. 2, стр. 1, отд. оттиск.

[3] Там же, стр. 3. См. рецензию П. Н. Беркова в «Советской книге», 1947, № 6, стр. 98—99.

что «в речах простонародных персонажей и провинциальных простаков-помещиков сохраняются отклонения от орфографической нормы») существенные различия текста: «вить нонче мороз» (Р. ф., ч. 41, стр. 157) — и «вить нынче мороз» (Полн. собр. соч., т. II, стр. 175); в рукописи: «севодни» — в издании: «сегодня» (II, 14); в рукописи — «могуть», «дадуть» — в издании: «могут», «дадут» (стр. 35 и 51); «конюшну» — в издании: «конюшню» (II, 44) и т. п. [1].

При расширенном понимании термина *атрибуция*, естественно, возникает вопрос об авторе искажений словесно-художественного текста. Так, в сводном тексте крыловской шуто-трагедии «Подщипа», как он дан в «Полном собрании сочинений Крылова» под редакцией Демьяна Бедного (т. II), по наблюдениям П. Н. Беркова «в ряде мест в результате сведения разных списков образовались стихи с бо̀льшим, чем полагается в александрийском стихе, числом слогов. Например, действие I, явление 8-е:

Вакула. Ну, брат, слышь...

Паж. А у меня кубарь готов, навит совсем! (стр. 355).

Или в действии II, явление 3-е:

Цыганка. Да дай же рубличек!

Вакула. Молчи. Когда отмщу злодею... (стр. 360)».

«В других случаях налицо пропуски, в результате которых стихи оказываются неполными; например, на стр. 365 пропущена реплика Слюняя: «Сиятейный!» (вообще это место дано с неправильным расположением слов, в частности в реплике Слюняя: «Мусье! Помиюй»). На стр. 366, во второй реплике Трумфа, должно быть: «Ну, так выпериш люпой!»; однако «ну» отсутствует. На стр. 371, в реплике Подщипы, после слов: «Нет, нет!» и перед «скажи тирану...» пропущено «поди». Еще сложнее обстоит дело со вставками целых стихов». П. Н. Берков указывает немотивированные, разрушающие композиционно-ритмическую и рифмовую композицию текста вставки двух, четырех с половиной стихов, произведенные Н. Л. Бродским на основе субъективной оценки разных списков «Подщипы» [2]. При таком обращении с текстом разрушается словесно-художественная структура литературного произведения.

Вопросам специфического литературно-стилистического порядка, естественно, должно уделять особенное внимание при изучении проблем авторства по отношению к художественной литературе. Ведь самые социально-исторические цели и мотивы зашифровки имени автора, анонимности литературного произведения в истории литературы разного времени могут резко отличаться от целей и задач зашифровки исторических документов — дипломатических, революционно-пропагандистских и т. п.

---

[1] См. рецензию П. Н. Беркова в «Советской книге», 1947, № 6, июнь, стр. 97.

[2] «Советская книга», 1947, № 6, стр. 97—98.

Проф. П. Н. Берков утверждает (так же, как и проф. Г. А. Гуковский), что анонимных произведений в русской литературе XVIII века значительно больше, чем в литературе XIX и XX веков. По его мнению, «объясняется это прежде всего тем, что в XVIII в. наряду с печатной литературой широко (и, может быть, правильнее сказать: шире) была распространена литература рукописная; значительная часть этой литературы так и не попадала в современную ей печать, а имела обращение среди тогдашних любителей чтения, часто знавших из устной традиции имена авторов анонимных и псевдонимных произведений и поэтому не всегда отмечавших на списках фамилии сочинителей» [1].

Кроме того, прижизненное издание собрания сочинений того или иного значительного писателя в XVIII веке было редкостью, «фактом исключительным» (ср. «Собрание разных сочинений в стихах и прозе» М. В. Ломоносова — 1751 и 1757—1759 гг., «Сочинения и переводы» В. К. Тредиаковского — 1752 г.). «Появление в свет в 1765 году двух томиков «Сочинений и переводов» В. И. Лукина, за два года до этого начавшего свою литературную деятельность, было воспринято современниками как претенциозность и даже неприличие» [2].

При таком отношении к собраниям своих сочинений писатели XVIII века с строгой разборчивостью составляли списки своих произведений как для изданий, так и для других официальных целей. Они «не думали о том, в какое положение ставят они своих будущих исследователей XIX—XX вв. ...Поэтому, очевидно, впавший в конце жизни в пиетизм православного толка Л. И. Сичкарев не упомянул в перечне своих творений, посланном митрополиту Евгению, сатирического журнала 1769 года «Смесь». Можно не сомневаться, что так же неполны списки трудов М. Д. Чулкова и М. И. Веревкина, составленные для официальных целей» [3].

По этим и другим причинам количество анонимных и псевдонимных произведений в русской литературе XVIII века очень велико. Сюда относится ряд очень важных сочинений, которые представляют первостепенный интерес для изучения творчества выдающихся писателей XVIII века и для построения истории стилей литературы этого периода в целом (ср., например, анонимная, так называемая «Девятая сатира», приписываемая Кантемиру. «Письма к Фалалею», связываемые со стилем Фонвизина, «Отрывок путешествия в *** И *** Т ***, рассматриваемый то как произведение Радищева, то как произведение Н. И. Новикова, и мн. др.).

---

[1] П. Берков, Об установлении авторства анонимных и псевдонимных произведений XVIII в., «Русская литература», 1958, № 2, стр. 181.
[2] Там же, стр. 181.
[3] Там же.

Необходимо сюда же присоединить очень важные и интересные соображения и наблюдения проф. Г. А. Гуковского над проблемой авторства в свете теории и истории стилей русской литературы XVIII века.

В литературном движении русского классицизма, в развитии его стилей, по мнению проф. Гуковского, выступают ярче и острее всего не индивидуально-авторские стилистические черты, а жанровые манеры с их эволюцией, а также другие виды объединения словесно-художественных произведений по типам и формам их структуры (например, по категориям «высокого» и «низкого», по специфическим качествам речевой экспрессии, дидактизма, лиризма или эпического изображения и т. д.). Образ писателя не создавал внутреннего стилистического единства его произведений. Произведения собирались вокруг иных стержней, имевших мало общего с творческой индивидуальностью их автора. Имя автора в литературе классицизма имело не индивидуальный смысл, а типическое значение. «Имя, в меру прославленности поэта, становилось знаком не неповторимого качества, а количества ценности его произведений. Поскольку произведения жили вне имен, — имена жили вне произведений; поскольку произведения соотносились не с представлением об авторе, а с отвлеченно-жанровой идеей абсолютно прекрасного, с лестницей достижений на пути к этому прекрасному, — имя соотносилось лишь с памятью о той ступени, на которой данный автор поставил свое произведение, тем самым, конечно, отчуждая его от себя, как творца. Имена наиболее великих поэтов становились просто символами славы, формулами похвалы и, что важнее, — знаками жанра в его наилучших проявлениях. Отвлеченное понятие ценности и понятие жанра порабощали, поглощали имя, поскольку поэт дал в той или иной степени абсолютное достижение в категории данного жанра. Его произведения, оторвавшись от него, становились в той или иной степени мерилом количества ценности в других произведениях жанра. Имя становилось чином» [1] (ср. наименование Сумарокова «северным Расином», Ломоносова — «русским Пиндаром», Фонвизина — Мольером, Державина — «российским Горацием» и т. п.).

Следствием того, что литературное произведение эпохи классицизма не было неразрывно связано с образом индивидуального автора и с представлением о нем, было широкое распространение анонимности литературных произведений. Так, ряд од Ломоносова был напечатан впервые отдельными изданиями без указания его авторства, анонимно. Эти оды «приносила» императрице Академия наук, при которой или в которой служил Ломоносов. После Ломоносова — Херасков, Костров, В. Майков, Богданович и многие другие, известные и неизвест-

---

[1] Г. Гуковский, О русском классицизме. Сб. «Поэтика», 1929, вып. V, стр. 54.

ные авторы, печатали свои оды анонимно. Историки русской литературы так и не раскрыли имен большого количества авторов этих од. Общий процент русских анонимных книг в XVIII веке — огромен. «Анонимно издавались также всевозможные сборники и антологии; иногда здесь анонимность становилась двойной. Неизвестным оставался составитель сборника, неизвестны были и авторы статей или стихотворений, вошедших в него»[1]. Таковы, например, сборники: «Книжка для препровождения времени с пользою, приятностью и удовольствием» (1794), «Магазин чтения для всякого возраста и пола людей» (1789, 4 части), некоторые из песенников и др. Любопытно, что в сборники, например, «Собрание песен» Чулкова, «Товарищ разумный и замысловатый» П. Семенова (1764, 2 ч., в 3 изд. 1787 г., 3 ч.), «Зритель мира и деяний человеческих», перевод с английского Луки Сичкарева (1784), с прибавлением «Разных нравоучительных стихотворений из самых лучших российских писателей», «Любовники и супруги, Или мужчины и женщины (некоторые)» — 1789 г. и др. иногда помещались стихи, взятые из журналов, где они были напечатаны с подписью автора, а в отдельных случаях — даже из собраний сочинений тех или иных писателей, тем не менее в сборники они попадали анонимно. В «Письмовнике» Н. Курганова анонимно фигурируют стихи Сумарокова, В. Майкова, Тредиаковского, Хераскова, В. Попова; в «Любовниках и супругах» — Сумарокова, Попова, Ломоносова. В сборниках и журналах стихотворения известных авторов подвергаются сокращениям и переделкам. Вместе с тем журналы XVIII века кишат анонимными произведениями. Например, в «Праздном времени в пользу употребленном» (1759—1760) сначала не было ни одной подписи автора или переводчика; в 1760 году появляются инициалы авторов, а полная подпись лишь одна за весь год. Ни одной подписи нет в «Полезном с приятным» (1769). Почти сплошь были анонимны статьи в сатирических журналах. Стихотворения как анонимные, так и подписанные именем автора могли переходить из журнала в журнал (иногда, по-видимому, независимо от воли автора). Анализируя эти факты литературы XVIII века, Г. А. Гуковский заключает: «Таким образом конструируется понятие о принципиальной анонимности поэтических произведений в XVIII веке (по преимуществу до 80-х годов); имя автора, условия появления произведения в свет и в печать — не входят в состав его эстетического облика; оно живет, функционирует, бытует без автора, хотя бы автор и был известен и имя его было напечатано в соответственном месте — на титульном листе книги или внизу пиесы в журнале. Оно может переходить из рук в руки, изменяться, трансформироваться,

[1] Г. Гуковский, О русском классицизме. Сб. «Поэтика», 1929, вып. V, стр. 58.

из него могут быть извлекаемы отдельные части, и странствовать самостоятельно» [1]. Все эти своеобразные черты поэтики и стилистики классицизма выдвигают ряд специфических задач при исследовании проблемы авторства — в эту эпоху (задачу изучения вариантов одного и того же произведения в его разных публикациях, проблему взаимодействия жанровых и индивидуальных стилистических признаков, проблему единства стиля автора в его разных жанровых модификациях и т. п.).

В последующей литературе псевдонимная зашифровка имени писателя также вызывается специфическими историко-литературно оправданными индивидуальными или групповыми соображениями и мотивами. Общая цель этого акта — отвлечение общественного мнения от подлинной авторской личности, создание иллюзии нового или иного автора. Однако внутренние побуждения, социальные причины и литературные основания соответствующих действий бывают крайне разнообразны. Само собой разумеется, что и в способах сокрытия имени автора в русской литературе нового времени можно найти и определить очень существенные различия культурно-исторического и историко-стилистического характера. Замена одного имени другим нередко не сопровождается изменением форм словесного выражения личности, не связана с деформацией стиля. Имя автора сменяется, заменяется или устраняется, но речевой стиль его остается. Естественно, что здесь большую роль играет степень или сила индивидуальной выделяемости или оригинальной самобытности стиля. Употребление условных псевдонимов при печатании Гоголем самых ранних своих произведений в альманахах, журналах, в «Литературной газете», при издании поэмы «Ганс Кюхельгартен» было своеобразным средством испытания писательских возможностей, поисками дорог к индивидуально-авторскому самоопределению и к общественному признанию авторской личности. Переход от Рудого Панька к Гоголю обозначал уже авторскую канонизацию своей индивидуальной словесно-художественной системы и утверждение основных путей ее развития (ср. множественность псевдонимов у В. Ф. Одоевского, у раннего Некрасова, у молодого Чехова и т. д.). Причины псевдонимности и анонимности творчества Некрасова в разных жанрах очень сложны и разнородны. Общеизвестно, например, что объем и состав критических сочинений Некрасова до сих пор определяется лишь приблизительно. Историки литературы ссылаются на трудность ограничения анонимных критических статей Некрасова от статей Белинского, В. П. Боткина, А. Д. Галахова, даже М. Н. Лонгинова и т. д., как будто стиль критической продукции всех этих авторов вполне однотипен.

---

[1] Г. Гуковский, О русском классицизме. Сб. «Поэтика», 1929, вып. V, стр. 62.

Характерны с этой точки зрения в «Полном собрании сочинений и писем Н. А. Некрасова» (т. XII, М. 1953) такие поправки и дополнения к отдельным томам.

К тому V: «Фельетон «Два физиологических очерка», помещенный в отделе «Dubia», написан А. Я. Кульчицким (псевдоним «Говорилин»). (Сообщено М. М. Гином.)» [1].

К т. IX: «Рецензию на сб. «Раут» (стр. 222—236) нужно перенести в отдел «Коллективное». (Указано В. Э. Боградом, установившим, что большое участие в написании рецензии принимал М. Н. Лонгинов.)» [2].

4

От различия мотивов и функций анонимности литературных произведений в разные периоды развития литературы зависят до некоторой степени различия в приемах и средствах нахождения их авторов, а также в самом направлении таких поисков. Естественно, на всем этом могут сказываться и специфические жанровые и стилистические особенности сочинений.

Так, анонимность широко распространяется в антиправительственной, «потаенной» рукописной литературе с самого начала XIX века. В вышедшем в Лондоне большом сборнике русской потаенной поэзии вступительная статья Огарева («Русская потаенная литература XIX столетия», 1861, Лондон) выдвигает важную задачу включения всех подпольных поэтических произведений в общую картину развития русской литературы XIX века: «Наступило время пополнить литературу процензурованную литературой потаенной, представить современникам и сохранить для потомства ту общественную мысль, которая прокладывала себе дорогу, как гамлетовский подземный крот, и являлась негаданно то тут, то там, постоянно напоминая о своем присутствии и призывая к делу. В подземной литературе отыщется та живая струя, которая давала направление и всей белодневной, правительством терпимой литературе, так что только в их совокупности ясным следом начертится историческое движение русской мысли и русских стремлений» (стр. 4, первой пагинации).

Атрибуция анонимных политических стихотворений требует еще более глубокого и тесного сочетания идеологических и стилистически-речевых признаков при определении индивидуальной словесно-художественной манеры. Ведь идейное содержание агитационных стихотворений в основном совпадает с политиче-

[1] Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч. и писем, т. XII, стр. 519.
[2] Там же.

ской программой той или иной партии, а иногда даже с лозунгами известных революционных прокламаций. Например, песенно-агитационное стихотворение 1861 года или начала 1862 года, разоблачавшее крестьянскую реформу 19 февраля и призывавшее к восстанию против помещиков и самодержавного царя, «Жил на свете русский царь» в своем содержании имеет много общего с прокламацией Н. Г. Чернышевского: «Барским крестьянам от их доброжелателей поклон» [1]. Однако это поразительное совпадение идейного содержания двух произведений не дает никакого права утверждать, что автором песни был Чернышевский. Тут нашли отражение общие позиции революционной демократии в крестьянском вопросе. Любопытно, что Я. З. Черняк приписал авторство этой песни Огареву по тем же мотивам идейной близости к его агитационно-публицистическим произведениям начала 60-х годов. По словам Я. З. Черняка, эта песня «по содержанию... *полностью* совпадает с агитационными и публицистическими выступлениями Огарева в 1861—1863 гг.» [2]. Но с такой же степенью убедительности эту песню можно было бы приписать и многим другим деятелям революционно-демократического лагеря.

Вот еще пример, который заимствуется из статьи Е. Бушканца «Нелегальная революционная поэзия 1860-х годов» [3].

Солдатская песня «Эх, товарищи любезны...», напечатанная в сборнике «Солдатские песни» (Лондон, 1862), очень близка по своему идейному содержанию к прокламации «К солдатам», написанной Н. В. Шелгуновым весной 1861 года [4]. Смысл песни и прокламации сводится к тому, что солдаты, посланные в карательные экспедиции против крестьян, убивая «безоружный невинный народ, как это было в Бездне», помогают царю угнетать трудящийся люд.

Для того ли вы от поля
В службу царскую пошли,
Чтобы те, кто ищут волю,
Смерть от ваших пуль нашли!..
Чтоб на родине любезной
Исчезала к вам любовь
И повсюду, как под Бездной,
Пролилась честная кровь.

---

[1] См. Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. XVI, М. 1953, стр. 947—953. Сопоставление мотивов и идейности «Жил на свете русский царь» с содержанием прокламации Чернышевского «Барским крестьянам от их доброжелателей поклон» было произведено Е. Г. Бушканцом в статьях: «Н. Г. Чернышевский и писатели-демократы» (сб. «Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы», Саратов, 1958, стр. 105—153) и «Нелегальная революционная поэзия 1860-х годов» («Русская литература», 1959, № 1, стр. 139).

[2] «Литературное наследство», т. 61, 1953, стр. 596.

[3] «Русская литература», 1959, № 1, стр. 140.

[4] См. Н. В. Шелгунов, Воспоминания, М.—Пг. 1923, стр. 308—309.

«Сопоставление прокламаций 1861 года с агитационными стихотворениями «Жил на свете русский царь...» и «Эх, товарищи любезны...» ясно показывает, что стихотворения были созданы в тех же кругах, где подготавливались прокламации. Собственно говоря, они являлись своеобразными прокламациями в стихах, также пропагандировавшими идею революционной «партии» и ее тактику» [1].

Современники часто без всякого основания, не придавая значения эстетической ценности и художественно-стилистическим качествам произведений, приписывали стихотворения, распространявшиеся в рукописях нелегальной революционной поэзии, перу известных поэтов того времени, например, в 60-е годы — Некрасову, Огареву, В. Курочкину. Между тем авторами многих таких стихотворений были малоизвестные участники революционного движения 60-х годов, никогда не выступавшие с поэтическими произведениями в легальной печати [2]. Несомненно, что глубокое изучение текста этих анонимных сочинений и их вариантов (по рукописям), а также относящихся сюда источников (и прежде всего архивных) поможет раскрыть авторство некоторых из них. Таким образом могут быть открыты и охарактеризованы стилистические школы нелегальной революционной поэзии второй половины XIX века. С рукописностью и анонимностью нелегальной поэзии связана и другая ее особенность — «вариативность», или «вариантность», то есть наличие большого количества вариантов текста. Здесь обнаруживаются специфические качества рукописной нелегальной поэзии. Участники революционного движения 60-х годов свободно обращались с распространявшимися в рукописных списках произведениями, считали возможным по мере надобности переделывать и приспосабливать их к складывающимся обстоятельствам. Вот почему при изучении нелегальной поэзии 60-х годов очень важно учитывать рукописные варианты и переделки одного и того же произведения.

Кроме того, в рукописях распространялись как неудобные для печати стихотворения известных поэтов, так и уже напечатанные, но с исправлением цензурных искажений и восстановлением цензурных купюр [3], а также иногда с самостоятельными революционными дополнениями и изменениями.

---

[1] Е. Бушканец, Нелегальная революционная поэзия 1860-х годов, «Русская литература», 1959, № 1, стр. 140.

[2] Там же, стр. 130.

[3] См. работы: А. М. Гаркави, Произведения Н. А. Некрасова в вольной русской поэзии XIX в. «Ученые записки Калининградского гос. пед. института», 1957, вып. III, стр. 207—249. Его же: Запрещенная цензурой сказка Н. А. Некрасова. «Ученые записки Калининградского гос. пед. института», 1958, вып. IV, стр. 110—114. Е. Г. Бушканец, Неизвестные стихотворения Н. А. Добролюбова. «Изв. АН СССР, Отделение литературы и языка», 1957, т. XVI, вып. 1, стр. 67—71.

Само собой разумеется, что при попытках определения авторов произведений острой политической направленности и вообще большой идейной насыщенности у нас обычно выдвигается принцип раскрытия авторства на основе анализа идейного содержания произведения. Однако методика его применения мало разработана; шаток и недифференцирован теоретический фундамент практикуемых в настоящее время историко-идеологических приемов атрибуции. Бросается в глаза и неопределенность самого принципа «раскрытия авторства на основе анализа идейного содержания произведения» [1]. Этот принцип носит различные наименования. Одни называют его анализом на основе «внутренних признаков» [2], другие — «внутренним анализом, или анализом по существу» [3], третьи — «приемом текстовых параллелей» [4], четвертые — «методом стилистического анализа и тематических сближений» [5], пятые — методом отыскания «внутренних признаков» авторства. Определение «метод внутренней критики» предложено польским текстологом К. Гурским [6].

Очень показательно и интересно в данной связи заявление Ф. Приймы в работе «К спорам о подлинных и мнимых статьях и рецензиях В. Г. Белинского»: «...Работа по обогащению фонда сочинений Белинского долгое время строилась преимущественно при помощи метода отыскания в анонимных журнальных текстах так называемых «внутренних признаков», присущих произведениям критика, метода, не всегда гарантирующего исследователя от ошибок. Опасность пользования названным методом тем более значительна, что «внутренние признаки» в статьях других, близко стоявших к Белинскому журналистов недостаточно изучены. Много ли знают даже самые опытные исследователи великого критика о «внутренних признаках» статей, например, П. Н. Кудрявцева или М. П. Сорокина?» [7].

Э. Л. Ефременко, отмечая индивидуальное и противоречивое понимание приема историко-идеологической атрибуции у разных ученых, пишет: «Под анализом идейного содержания как средством атрибуции мы подразумеваем установление глубокого органического единства идей и тем анонимного произведения и

---

[1] См. статью Э. Л. Ефременко, Раскрытие авторства на основе анализа идейного содержания произведения. «Вопросы текстологии», вып. 2, М. 1960.

[2] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XII, 1926, стр. XIII, предисл. В. С. Спиридонова.

[3] Ф. Витязев, Анонимная статья «О задачах современной критики», как материал по методологии литературной эвристики. «Звенья», VI, М.—Л. 1936, стр. 758.

[4] С. Борщевский, М. Е. Салтыков-Щедрин. Неизвестные страницы, М.—Л. 1931, стр. 5.

[5] С. А. Макашин, Судьба литературного наследства М. Е. Салтыкова-Щедрина, «Литературное наследство», т. 3, 1932, стр. 292.

[6] Konrad Górski, Sztuka edytorska. Zarys teorii, Warszawa, 1956.

[7] «Русская литература», 1960, № 1, стр. 129.

известных нам других произведений предполагаемого автора. Выявление философских, политических, социальных, а также эстетических и литературно-критических воззрений анонима и сравнение их с идеологической позицией предполагаемого автора, с целью установления принадлежности последнему данного анонимного произведения, — вот, в сущности, содержание приема идейных сравнений»[1]. Но все это — общие слова, не содержащие никаких конкретных указаний на способы раскрытия идейных совпадений и идейных тождеств сопоставляемых произведений в формах их стиля, их речевой структуры.

К чему приводит формально-идеологическое толкование анонимных произведений, искусственно приписанных какому-нибудь крупному писателю (на основе отсутствия историко-биографических противопоказаний), — ярко показывает эпизод с мнимыми рецензиями А. Н. Островского в «Москвитянине» 1850—1852 годов. Честь «открытия» авторства А. Н. Островского в отношении четырнадцати критических статей и заметок «Москвитянина» за эти годы принадлежит известному исследователю творчества этого великого драматурга — Н. П. Кашину[2]. Авторство Островского подтверждалось не столько прямыми положительными указаниями, свидетельствами современников и историческими фактами, сколько косвенными доказательствами, что статьи эти не могли быть написаны другими членами редакции и ближайшими сотрудниками «Москвитянина». Аргументация Н. П. Кашина, явно недостаточная, показалась многим исследователям творчества Островского исчерпывающей и, во всяком случае, убедительной. Так, в книге А. И. Ревякина «А. Н. Островский. Жизнь и творчество» (М. 1949) на основании этих статей характеризуются эстетические взгляды Островского, его «борьба за реализм» (стр. 133—137, 140 и др.). Автор другой монографии об Островском А. Дубинская считает эти статьи «до сих пор не вполне оцененной, неизученной главой истории русской эстетической мысли XIX века»[3]. Согласно выводам А. Дубинской, литературно-критические статьи молодого Островского продолжали идеи Белинского и во многом предвосхищали эстетические идеи, развитые революционными демократами-просветителями — Добролюбовым, Чернышевским, Салтыковым-Щедриным и другими. «Эти статьи помогают глубже и вернее понять творческий путь драматурга. Они помогают бороться с укоренившимися в литературе об Островском ложными традициями»[4]. Между тем статьи, приписанные А. Н. Островскому на основании общих субъективно-идеологи-

---

[1] Э. Л. Ефременко, Раскрытие авторства на основе анализа идейного содержания произведения. «Вопросы текстологии», вып. 2, 1960, стр. 53.

[2] Н. П. Кашин, Островский — сотрудник «Москвитянина». Труды Всесоюзной библиотеки имени В. И. Ленина, сб. IV, М. 1939.

[3] А. И. Дубинская, А. Н. Островский, изд. АН СССР, М. 1951, стр. 70.

[4] Там же, стр. 75.

ческих, психологических и лишь в малой степени историко-биографических соображений и ставшие потом для историков литературы источником характеристики эстетических и общественно-идеологических воззрений А. Н. Островского, оказались продуктом творчества Л. Мея, Ап. Григорьева, С. П. Колошина, П. Сумарокова[1]. Комичнее же всего было то обстоятельство, что эстетические взгляды, извлеченные из этих статей и связываемые с именем Островского, противопоставлялись литературно-идеологической позиции их подлинных авторов. Так, А. Дубинская, говоря о написанной Ап. Григорьевым рецензии на комедию Менщикова «Причуды», подчеркивала далекость ее от мировоззрения Ап. Григорьева. «Свыше шестнадцати статей и рецензий Островского, напечатанных в «Москвитянине», — писала А. Дубинская, — по своему направлению ничего общего не имеют со статьями А. Григорьева»[2].

Установивший все эти факты В. Лакшин пытается (без достаточных оснований и большой убедительности) частично оправдать тех историков литературы, которые готовы судить об эстетике и идеологии Островского по непринадлежащим ему статьям «Москвитянина»:

«Многие рецензии из числа приписанных драматургу, вероятно, несут на себе следы его редакторского пера. Отчасти в этом можно видеть оправдание того, что статьи таких авторов, как Ап. Григорьев или С. Колошин, приписывались Островскому. С другой стороны, опубликование Григорьевым в 1850 году такой статьи, как рецензия на «Причуды», — не случайный факт. В 1850—1851 годах сам Григорьев — ученик Грановского, недавно проповедовавший фурьеризм и предлагавший в 1847 году Погодину кандидатуру М. Петрашевского для заведования политическим отделом журнала, — еще находился под влиянием общего протестантского, демократического настроения, царившего в кружке Островского»[3].

Уже из всех формулировок принципов историко-идеологического анализа совершенно ясно, что в них нет строгой и точной определенности в выяснении методики и методологии идеологического анализа, особенно в вопросе о формах и способах соотношения, сопоставления или связи идей и средств их словесного выражения. Какова функция и каков функциональный вес так называемых «текстовых параллелей» и каковы виды и разновидности этих параллелей? В какой мере и как эти «текстовые параллели» связаны с идейной общностью или даже идейным тожеством произведений? Популяризатор или пропагандист этого приема литературно-идеологических и текстовых

---

[1] См. статью В. Лакшина, О некоторых ошибках в изучении А. Н. Островского. «Вопросы литературы», 1958, № 6, стр. 218—225.

[2] А. Дубинская, А. Н. Островский, стр. 69.

[3] «Вопросы литературы», 1958, № 6, стр. 222.

параллелей покойный Б. В. Папковский основное значение, в сущности, придавал не общности идей, а совпадению форм их выражения. «Сущность метода литературно-идеологических и текстовых параллелей, — писал Б. В. Папковский, — состоит в том, что исследователь, исходя из особенностей выражения идей писателя, его стиля, специфических оборотов речи, терминов и отдельных, часто почти буквальных текстовых совпадений, может сделать с некоторой дозой «уверенности» вывод о принадлежности тому или иному писателю той или иной статьи или рецензии» [1].

Прежде всего уже из этого заявления ясно, что так называемый метод литературно-идеологических и текстовых параллелей предлагается главным образом для атрибуции анонимных прозаических, преимущественно критико-публицистических произведений и что в самом определении его остается неясным вопрос о связи и соотношении идей и «особенностей» их словесного воплощения, к которым относятся и специфические обороты речи и термины, и «отдельные, почти буквальные текстовые совпадения».

Неясность и научная неопределенность этих признаков была очевидна самому Б. В. Папковскому, который пришел к такому выводу: «Метод литературно-идеологических и текстовых параллелей не всегда является надежным и таит в себе возможность серьезных ошибок: идеологические, эстетические и стилистические признаки не всегда могут дать основания для категорического вывода о принадлежности статей и рецензий данному автору. Эти признаки могут явиться в результате влияния того или иного гениального и популярного писателя или критика, а в отдельных случаях прямого редакторского вмешательства» [2].

Но главная суть, конечно, не в этом. Степень и характер спайки идей и индивидуально-стилистических форм их выражения, словесного воплощения различны в разных жанрах литературы — публицистических и художественных. Поэтому с острой необходимостью выдвигаются вопросы исследования связи, последовательности, расчленения и объединения идей в системе индивидуального мышления того или иного писателя с учетом жанровой дифференциации его творчества. Само собой разумеется, что и в первом случае, когда исследователь в поисках автора исходит из идей, из системы их связей и соотношений, из их расчленения и последовательности их развития в структуре анонимного литературного произведения, он не может оставлять вне поля своих сравнений и сопоставлений с дру-

---

[1] Б. В. Папковский, О щедринском наследстве и методе литературно-идеологических и текстовых параллелей. «Ученые записки Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена», т. 87, Л. 1949, стр. 81.

[2] Там же, стр. 85.

гими произведениями предполагаемого автора черты сходства или совпадения в способах их словесного воплощения, их терминологического раскрытия, их экспрессивно-образного освещения. Словом, анализ идей с целью установления авторства неотделим от изучения и сопоставления стилистических качеств или шире: стилистических систем произведений.

Но еще более важное значение приобретает задача реконструкции стилистических систем разных авторов — в их органической связи с мировоззрением и идейно-художественными замыслами этих авторов, когда в основу приемов атрибуции анонимных произведений на основе идеологических совпадений с другими сочинениями того или иного писателя ложится принцип неразрывного единства стиля и замыслов, идей, взглядов автора. В этом случае воспроизведение и сопоставление систем индивидуальных стилей играет решающую роль в признании или отрицании авторства того или иного писателя по отношению к исследуемому литературному произведению. Естественно, что широта стилистических сопоставлений и их убедительность при таком семантическом анализе обусловлены степенью глубины знания внутреннего единства стиля писателя. В настоящее же время дело чаще всего сводится к указанию вырванных из общей стилистической системы «текстовых параллелей», то есть отдельных фраз, оборотов речи и образов, без оценки их функциональной роли в структуре стиля писателя. Вот — характерный пример присвоения Салтыкову-Щедрину анонимной рецензии на комедию Штеллера «Ошибки молодости»[1].

Подводя итоги дискуссии между С. С. Борщевским и Б. В. Папковским по вопросу о принадлежности Салтыкову-Щедрину анонимной рецензии на комедию Штеллера «Ошибки молодости», Э. Л. Ефременко пишет: «Доказывая принадлежность рецензии Салтыкову-Щедрину, С. С. Борщевский приводит в примечаниях к восьмому тому множество близких к комментируемому тексту параллелей из произведений сатирика. Он указывает, что тему критики «старческой мнительности», которая «из выеденного яйца нередко делает общественный и политический вопрос», Щедрин настойчиво стал разрабатывать с 60-х годов, и во многих его произведениях при характеристике этого явления употребляются одни и те же определения. Так, в «Истории одного города» Бородавкин «поражал расторопностью и какою-то неслыханной административной въедливостью, которая с особенной энергией проявлялась в вопросах, касавшихся выеденного яйца». В «Самодовольной современ-

---

[1] См. Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., М. 1937, т. VIII, стр. 520. Ср. С. Борщевский, М. Е. Салтыков-Щедрин. Неизвестные страницы, М.—Л. 1931. Б. В. Папковский, О щедринском наследстве и методе литературно-идеологических параллелей. «Ученые записки Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена», т. 87, стр. 109. Ср. «Вопросы текстологии», вып. 2, стр. 32—33, 87—94 и след.

ности» — «препирательства азбучных мудрецов не идут дальше вопроса о выеденном яйце». В «Господах Молчалиных» выдвинувшемуся на служебном поприще Молчалину поручаются «щекотливые дела о выеденном яйце». В подтверждение оригинальности мысли Щедрина, что «увлечение молодости легко развивается в фанатизм, а фанатизм сам по себе уже составляет ошибку» и что в этом случае «главная доля ответственности за подобный факт все-таки падает на сторону упорствующую», С. С. Борщевский ссылается на повесть «Тихое пристанище», впервые опубликованную после смерти писателя, где эта мысль высказывается в аналогичных выражениях: «молодое поколение живет... фанатической жизнью», «грех этот ляжет не на него, а на тех, кто оскорбляет молодость в ее лучших стремлениях, преследует и раздражает ее... И каковы бы ни были... увлечения молодости, они законны» [1]. Все это веско и убедительно», — заключает Э. Л. Ефременко [2]. На самом же деле без ориентации на общую стилистическую систему Салтыкова-Щедрина, на его фразеологию, на его индивидуально-стилистические своеобразия, без выяснения функционального употребления и функциональных связей сопоставленных оборотов речи, вес и убедительность этих параллелей очень невелики.

Следовательно, даже неопровержимые документальные доказательства принадлежности анонимного или псевдонимного литературного произведения тому или иному автору не освобождают исследователя от необходимости анализа этого произведения в аспекте стиля и мировоззрения этого автора. Все же другие объективно-исторические приемы атрибуции приобретают силу и доказательность лишь в связи с лингво-стилистическими приемами решения проблемы авторства — на основе теории и истории стилей соответствующей литературы.

---

[1] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., М. 1937, т. VIII, стр. 520.

[2] Э. Л. Ефременко, Раскрытие авторства на основе анализа идейного содержания произведения. «Вопросы текстологии», вып. 2, 1960, стр. 93.

ГЛАВА V

РЕШАЮЩАЯ РОЛЬ ОБЪЕКТИВНО-СТИЛИСТИЧЕСКИХ МЕТОДОВ ОПРЕДЕЛЕНИЯ АВТОРСТВА

1

В самое последнее время все больше и больше возрастает интерес к историко-стилистическим и статистико-лингвистическим или статистико-стилистическим приемам и методам определения авторства. Но единодушной и твердо сложившейся оценки значения этих новых приемов и методов пока еще нет. Напротив, наблюдается резкое расхождение как в суждениях о их месте, их роли в общей системе литературной эвристики или методике атрибуции, так и в понимании внутренней закономерности и внешней техники реализации этих принципов и приемов. Значительная часть филологов относится или совсем скептически, или, во всяком случае, очень критически к стилистической экспертизе в сфере задач и проблем атрибуции. Так по крайней мере обстоит дело в нашей отечественной филологии.

«...У нас анализ художественного мастерства писателя, — заявляет П. Н. Берков, — разработан еще недостаточно... Мы плохо следим за европейской литературой по вопросу об анализе стиля, как средстве атрибуции. У нас прошла совершенно незамеченной работа недавно умершего Фердинанда Иосифа Шнейдера «Stilkritische Interpretationen als Wege zur Attribuierung anonymer deutscher Prosatexte» (Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse, Bd. 101, H. 2, Berlin, 1954), который считал стилистический анализ безусловным сред-

ством определения авторов анонимных произведений[1]. Ошибка Шнейдера, предложившего ряд примеров установления авторов анонимных произведений, состоит прежде всего в том, что он в стилистико-критической интерпретации видит единственный путь атрибуции, а затем и в том, что он не учитывает таких моментов, как стилизация, имитация и т. п.

Если оставаться в пределах одной только стилистической аргументации при определении авторства анонимных произведений, отбрасывая биографические и идеологические доводы, то неизбежно придется признать недостаточность стилистико-критической интерпретации. Опыты русские (акад. Ф. Е. Корш, Н. А. Морозов с его «лингвистическими спектрами») и зарубежные об этом говорят достаточно красноречиво. Автор формалистического труда «Das sprachliche Kunstwerk» Вольфганг Кайзер пессимистически высказывался относительно возможности прийти к какому-либо положительному результату при определении авторства анонимных произведений по стилистическим признакам (W o l f g a n g K a y s e r, Das sprachliche Kunstwerk. 3. Aufl. Bern, 1954, S. 287)».

«Мне кажется, — продолжает П. Н. Берков, — что нельзя полностью принять точку зрения как оптимиста Ф. И. Шнейдера, так и пессимиста В. Кайзера. Стилистико-критическая интерпретация есть не панацея от бед анонимности, а только одна из сторон анализа, проводимого в целях установления авторства. Вместе с тем нельзя и полностью отметать ее, ссылаясь на недостаточную доказательность и обязательность ее выводов»[2].

Именно в силу недооценки перспектив историко-лингвистического и особенно историко-стилистического исследования проблем атрибуции проф. П. Н. Берков пришел к такому пессимистическому и, во всяком случае, очень ограниченному выводу: «Установление автора анонимного и псевдонимного произведения до тех пор, пока не будут найдены неопровержимые документальные подтверждения принадлежности его предполагаемому лицу, должно считаться рабочей гипотезой и только»[3].

В этой формуле сказывается скептическое отношение к старому горькому опыту субъективно-вкусового понимания стиля писателя и его характерных свойств.

В еще более решительной форме на основе ошибок собственного индивидуально-вкусового опыта, а также других неудачных примеров субъективного приурочения анонимных произведений по особенностям стиля к творчеству того или иного писа-

---

[1] Ср. указание на труд Ф. И. Шнейдера в моей статье «Лингвистические основы научной критики текста» («Вопросы языкознания», 1958, №№ 2—3).

[2] П. Б е р к о в, Об установлении авторства анонимных и псевдонимных произведений XVIII в. «Русская литература», 1958, № 2, стр. 185.

[3] Т а м ж е, стр. 188.

теля В. С. Нечаева настойчиво стремилась принизить значение стилистического анализа для решения проблем атрибуции: «Вспомним, сколько ошибок было совершено текстологами при определении принадлежности произведения тому или иному автору на основании анализа стиля, вспомним хотя бы работу Ф. Е. Корша, который в результате изучения языка и стиля признал принадлежащим Пушкину текст грубой подделки окончания «Русалки». К сожалению, изучение индивидуального стиля и языка писателей-классиков и в настоящее время еще не стоит на такой высоте, чтобы, опираясь на него, мы могли безошибочно определять авторство произведения...»[1]. Но ведь из оценки того, что было и отчасти есть, что бытует в силу лености мысли и недостаточной подготовленности наших литературоведов к научно-историческому исследованию проблемы авторства и проблем стилистики художественной литературы, нельзя делать вывода, что так и будет всегда и что причины этого ненормального явления кроются в неискоренимых недостатках стилистического анализа.

На самом же деле единственный вывод, который следует из оценки малопродуктивной практики атрибуции на основе субъективно-стилистического анализа, состоит в том, что необходима углубленная разработка основ учения о стилях художественной литературы в историческом и теоретическом плане, а также общей стилистики литературного языка и теории художественной (или поэтической) речи. Ведь если В. Кайзер в своей книге «Das sprachliche Kunstwerk» (4. Aufl., 1956) выражает свое недоверие к безупречности выводов об авторстве на основании чисто стилистических наблюдений, то причина этого коренится прежде всего в самой теории литературно-художественной стилистики и особенно теории индивидуального стиля, развиваемой этим автором, а отчасти и в вытекающей из этой теории оценки литературоведческих перспектив полноты и адекватности воспроизведения существенных свойств того или иного литературного стиля. По мнению В. Кайзера, доказательство авторства на основании одних только «характерных» признаков стиля является еще более сомнительным, чем в юридической практике доказательство на основании одних только косвенных улик. Что же касается категории индивидуального стиля, то, по мнению В. Кайзера, она очень условна и относительна. С одной стороны, в том, что рассматривается как индивидуальный стиль писателя, много надиндивидуального (стиль эпохи, школы, влияние авторитетных литературных образцов и т. п.). С другой стороны, стиль разных произведений одного и того же писателя может быть совершенно различен в жанровом отношении и сти-

---

[1] В. С. Нечаева, Проблема установления текстов в изданиях литературных произведений XIX и XX веков. «Вопросы текстологии», М. 1957, стр. 50.

листически разносистемен. Тут примешивается и вопрос о влиянии жанра на стиль. Выдвигается требование устанавливать при определении и характеристике индивидуального стиля — резкое различие между тем, что обусловлено жанром, и тем, что может считаться действительным выражением индивидуальности автора.

Здесь же раскрывается и третья сторона проблемы индивидуального стиля: в какой мере индивидуальный стиль художника является полным раскрытием внутренней структуры его личности, его индивидуальности. Когда-то Б. Кроче предлагал отличать «поэтическую индивидуальность» от социальной личности поэта. «Человеческая индивидуальность не вполне тождественна творящей художественной индивидуальности». В. Кайзер находится в плену идеалистических теорий о соотношении между социальной личностью или безличностью общественного человека и творящей индивидуальностью поэта, художника.

Это — проблема очень важная, но совершенно различно освещаемая и решаемая в марксистской и идеалистической эстетике. В сущности, здесь выдвигается проблема соответствий, соотношений и различий биографии автора, его литературной личности, социально-исторической индивидуальности — и «образа автора» в системе его литературно-художественного творчества. Возникающий в этом кругу ряд задач и вопросов нуждается в углубленной философской, культурно-исторической и эстетико-стилистической разработке. Естественно, что все это может углубить и восполнить понимание индивидуального стиля, стиля литературной школы или литературного направления, но не может привести к скептицизму в вопросе о возможности более или менее адекватного воспроизведения системы индивидуального стиля.

Хотя В. Кайзер отчасти касается и истории стилей, например, в рассуждениях о средневековой лирике, но, во всяком случае, в его концепции нет ясного представления о литературном стиле как исторической категории. Отсутствует также и идея закономерностей развития индивидуальных стилей в национальных литературах, в периоды как романтического, так и реалистического направлений. Антиисторизм в понимании категории индивидуального стиля и тенденций ее исторического развития ведет к узкой, очень ограниченной оценке возможностей научного изучения стиля как единой, внутренне объединенной, индивидуально-целостной системы средств словесно-художественного выражения и изображения. «То, что отдельное произведение рассматривается как таковое и не как единое целое, а только как носитель характерных признаков, и лишь по необходимости ставится в один ряд с другими произведениями писателя, является сущностью изучения индивидуального стиля» [1]. Таким образом, в этой концепции стиль литературного произ-

[1] W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, Bern, 1956, S. 283.

ведения рассматривается и определяется лишь как некоторая расплывчатая совокупность «характерных признаков» литературного искусства, обнаруживаемых в этом произведении. Из такого понимания и вытекает заключение о непреодолимых трудностях определения авторства анонимных произведений. «Если бы все произведения между 1770 и 1832 годами дошли бы до нас анонимными, то потерпела бы крах любая попытка отыскать в этом хаосе произведения, принадлежащие Гёте (как индивидууму, личности). Так было бы даже, если бы мы знали всю его неязыковую продукцию, обстоятельства его жизни и все предметы из его личного окружения, в которых выразилась его индивидуальность»[1]. На почве таких антиисторических, метафизических представлений сказывается и общее определение стиля, предлагаемое В. Кайзером: «С внешней стороны стиль является единством и индивидуальностью построения (Gestaltung), с внутренней стороны — единством и индивидуальностью восприятия (Perzeption), т. е. определенной позицией» (Haltung)[2].

Таким образом, проблема авторства должна тесно связываться с научной разработкой и подлинно научным, то есть опирающимся на истинно историческую теорию развития разных форм общественного сознания, разных форм искусства, исследованием специфики индивидуального словесно-художественного стиля на фоне общей истории литературных стилей. В этой связи следует отметить, что Ф. Шнейдер, автор таких трудов, как «Deutsche Textproben für literaturwissenschaftliche Übungen» (1935) и «Stilkritische Interpretationen als Wege sur Attribuierung anonymer deutscher Prosatexte» (1954), считал необходимым в построении теории атрибуции анонимных прозаических текстов опираться и на историческую стилистику национального языка, и на историю стилей литературы. Ф. Шнейдер под стилем понимает как стиль языка или речевой стиль (Sprachstil), так и художественный стиль (Kunststil), или характер формы (Formgepräge). Он считает также, что научно-вспомогательными дисциплинами при изучении проблемы авторства являются не только грамматика, лексикология и стилистика соответствующего национального языка, но и этимология, и эстетика, и история тем и сюжетов, и все другое, что может быть полезно для уяснения стилистических критериев атрибутирования анонимных произведений. Следовательно, в данном случае суть вопроса сводится к методологически прочной и исторически обоснованной теории и истории словесно-художественных стилей, хотя бы в рамках отдельной национальной литературы[3],

---

[1] W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, S. 287.

[2] Там же, стр. 292.

[3] См. реферат В. К. Волевач «Проблема установления авторства в работах В. Кайзера и Ф. Шнейдера». «Вопросы текстологии», вып. 2, 1960, стр. 256—274.

В этом плане представляет большой интерес определение задач теории и истории стилей с точки зрения пражской школы в работе проф. Любомира Долежела «O stylu moderní české prózy» (Praha, 1960). Здесь автор пишет: «Формализм, не учитывая взаимосвязи элементов формы и содержания в литературной структуре, ни социальной обусловленности и гносеологической направленности литературного произведения, не в состоянии истолковать смысла и функции языковых средств и стилистических приемов... С другой стороны, стилистика должна преодолевать остатки вульгарного социологизма, который в литературоведении проявляется в односторонней ориентировке на изучение социально-исторической обусловленности и идеологического воздействия художественного произведения. Вульгарный социологизм не справлялся с анализом формальных элементов, и зачастую всякая попытка анализировать форму расценивалась как формализм.

Марксистская методология стилистического анализа должна, по нашему мнению, исходить из понимания литературного произведения как структурного единства диалектически связанных элементов: идейных, тематических, композиционных и языковых... все элементы и вся организация литературной структуры социально и исторически обусловлены. Диалектическая взаимообусловленность основных элементов литературной структуры состоит в том, что идейные, тематические и композиционные элементы определяют языковое строение. Но, с другой стороны, языковое строение определяет внеязыковые элементы литературной структуры, так как выражает их»[1]. В докладе «О соотношении поэтики и стилистики», сделанном Л. Долежелом совместно с К. Гаузенбласом на Варшавской международной конференции по поэтике, стиховедению и теории литературы осенью 1960 года, уточняются некоторые общие положения Пражской литературно-лингвистической школы. Авторы и здесь подчеркивают, что литературное произведение — это сложная структурная целостность, однако не «замкнутая в себе», но общественно и исторически обусловленная, разнообразно связанная с внелитературной объективной действительностью, и что эту структурную целостность можно в процессе научного анализа расчленить на несколько взаимосвязанных и иерархически упорядоченных планов: языковой, композиционный, тематический и идейный. При этом, хотя тематический и идейный планы являются составными частями литературной структуры, они в то же время имеют непосредственное отношение к внелитературной действительности. Таким образом, соотношение языка и собственно литературных компонентов в конкретных произведениях выступает и обнаруживается как соотношение языкового и внеязыковых (собственно литературных) планов словесно-худо-

[1] L. D o l e ž e l, O stylu moderní české prózy, Praha, 1960, s. 183

жественной структуры. Это соотношение не является соотношением независимого параллелизма. Не может быть оно сведено и к отношениям содержания и формы. Чешские стилисты характеризуют его как отношение *средства* и *функции*. Посредством языка выражены все собственно литературные элементы художественного произведения; поэтому языковой план можно представить себе как поле, в котором сходятся все элементы литературного произведения. Но языковые средства включаются в эстетическую структуру не только опосредствованно (как выражение собственно литературных элементов), но также прямо, непосредственно, образуя определенные стилевые приемы (ритм, эвфония и т. д.), которые сами по себе обладают эстетической ценностью. Литературное произведение имеет и свой стиль (словесно-художественный, литературный), как всякое произведение искусства, и свой языковой стиль, как всякое высказывание. Литературный стиль — это своеобразная и целостная организация всех планов структуры литературного произведения, а языковой стиль — это своеобразная и целостная организация языкового плана литературного произведения. Из функционального понимания соотношения языковых и собственно литературных планов словесно-художественной структуры вытекает не только то, что литературный стиль включает в себя языковой стиль, но также и то, что в языковом стиле отражаются специфические черты литературного стиля. Поэтому изучение литературного стиля должно быть комплексным и системным. Этот анализ должен исходить от наиболее высокого плана строения текста и отсюда двигаться к более элементарным планам (синтаксическому, лексическому, звуковому). Необходимо вскрыть функции всех языковых средств в структуре литературного произведения. При таком функциональном подходе обнаруживаются связи языкового строения с собственно литературным планом эстетической структуры, и таким образом описание языкового стиля включается в целостную систему литературного стиля произведения. При этом очень важно открыть объединяющий принцип стиля литературного произведения («образ автора», «общий смыслообразующий принцип», «стилевой тип» и др. под.). Недостаточно разработана в историческом плане проблема общественной, идеологической и психологической обусловленности стиля. Недостаточно также объяснено отношение между стилем и идеологией (писателя, литературной школы и т. п.). Это отношение не является отношением прямой зависимости, так как в рамках одной идеологии могут существовать разные стили, и, наоборот, один и тот же стиль может характеризовать представителей разных идеологий. С другой стороны, связь стиля с идеологией невозможно отрицать, потому что мировоззрение писателя влияет на формирование творческой личности и ее стиля. Изучение стилей литературы должно

быть не только описательным, но и историческим. Конечной целью историко-стилистических исследований является синтетическая картина развития художественных стилей национальной литературы, которая должна войти составной частью как в историю литературы, так и в историю литературного языка.

Вместе с тем стилистика художественной литературы должна полностью использовать те возможности, которые приносят новые лингвистические методы, структурные и математические (введение понятий и методов теории информации и теории вероятности).

Таким образом, только научно построенная теория и история стилей литературы (независимо от того, рассматривать ли ее как особую самостоятельную науку о стилях художественной литературы или как отрасль литературоведения, опирающуюся на лингвистические принципы) может и должна служить главной базой для решения проблем авторства анонимных и псевдонимных произведений.

2

Проблема авторства не только входит как важнейшая задача в теорию и историю литературных стилей, но она неотделима от стилистического анализа каждого отдельного литературного произведения. Вот почему понимание анонимного сочинения без мысли или догадок об авторе является и неполным и неопределенным. В качестве иллюстрации можно указать на любопытную анонимную статью в «Литературной газете» — «Горестно видеть», посвященную Байрону[1]. Не подлежит сомнению, что она является в значительной мере ответом на выпады реакционной печати того времени (главным образом Ф. Булгарина, Н. Греча) против Пушкина, на обвинение Пушкина в безверии и безнравственности. Поэтому естественно, что возникало предположение об участии Пушкина в составлении этой статьи. Вопрос о том, кто является автором этой статьи: сам Пушкин или кто-нибудь другой из состава активнейших сотрудников «Литературной газеты» (Дельвиг, Сомов или Вяземский), приобретает большую важность[2]. Но сначала необходимо познакомиться с текстом этой статьи, хотя бы в значительных по объему отрывках.

«Горестно видеть, — так начинается эта статья, — что некоторые Критики вмешивают в мелочные выходки и придирки своего недоброжелательства или зависти к какому-либо извест-

---

[1] «Литературная газета», 1830, № 53, сентября 18, стр. 139—140.

[2] См. Б. Томашевский, Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения, Л. 1925, стр. 120 и 122.

ному писателю, намеки и указания на личные его свойства, поступки, образ мыслей и верование. Душа человека есть недоступное хранилище его помыслов: если сам он таит их, то ни коварный глаз неприязни, ни предупредительный взор дружбы не могут проникнуть в сие хранилище. И как судить о свойствах и образе мыслей человека по наружным его действиям? Он может по произволу надевать на себя притворную личину порочности, как и добродетели. Часто, по какому-либо своенравному убеждению ума своего, он может выставлять на позор толпе не самую лучшую сторону своего нравственного бытия; часто может бросать пыль в глаза черни одними своими странностями. Анекдот об отрубленном хвосте Алкивиадовой собаки всем известен; странные поговорки, прыжки и увертки Суворова в живой еще памяти у всех Русских.

Лорд Байрон часто был обвиняем в развратности нрава, своекорыстии, непомерном эгоизме и безверии: личные неприятели знаменитого поэта, женщины, лжесвяты-методисты и некоторые благосклонные журналисты без умолку так о нем трубили, а один *присяжный* или *увенчанный* Поэт[1] назвал его поэзию *сатанинскою.* — На первые три обвинения служат ответом: скорбь благородного поэта после развода с своенравною его супругой и разлуки с дочерью, неоднократно им изъясненная в разговорах с друзьями и в письмах, выраженная с необыкновенным чувством в прекрасной его элегии: *Прости* и в нескольких красноречивых станцах *Чайльд-Гарольда;* бескорыстные его пожертвования в пользу Греков, и даже в пользу ложных друзей и неблагодарных книгопродавцев; благодеяния, оказанные им разным лицам в Италии и в Турции; постоянная его дружба с Шеллеем, Гобгоузом и примиренным Т. Муром, наконец, благороднейшая и честнейшая жертва, принесенная им страждущему человечеству: смерть его в стенах осажденной Миссолонги. — Последнее обвинение (в безверии) он отчасти сам отразил в ответе своем помянутому *увенчанному Поэту*».

Далее рассказывается анекдот о распятии, подаренном Байрону жившим в Афинах приором францисканских монахов и носимом Байроном до смерти (анекдот из книги де Сальво о Байроне).

Заканчивается эта статья такими словами:

«Прибавим, что если в этом случае вмешивалось отчасти и суеверие, то все-таки видно, что вера внутренняя перевешивала в душе Байрона скептицизм, высказанный им местами в своих творениях. Может быть даже, что скептицизм сей был только временным своенравием ума, иногда идущего вопреки убеждению внутреннему, вере душевной».

Статья эта, названная «Анекдот о Байроне», была еще П. В. Анненковым, на основании ложного свидетельства А. Гре-

---

[1] Southey, Poète lauréat.

на, признана пушкинской[1]. Затем она входила в издания сочинений Пушкина Геннади и Ефремова (1 и 2 изд.). Но мистификация А. Грена была вскоре разоблачена, и в последующие издания сочинений А. С. Пушкина она уже не включалась (см. издание Лит. фонда, V, 263; П. Ефремов, «Мнимый Пушкин»; «Новое время», 1903, № 9851). Но Н. О. Лернер вновь выступил на защиту принадлежности этой статьи Пушкину[2] и внес ее затем в венгеровское издание сочинений Пушкина. Аргументация Н. О. Лернера казалась настолько убедительной, что Н. Синявский и М. Цявловский в известном своем указателе «Пушкин в печати 1814—1837» (М. 1914) внесли ее в цикл подлинно пушкинских произведений (стр. 93). Н. К. Козьмин в IX томе Сочинений А. С. Пушкина (изд. Акад. наук) поместил «Анекдот о Байроне» среди «новооткрытых пушкинских статей и статей, приписываемых Пушкину» и уклонился от решительного ответа на вопрос о пушкинском авторстве. Однако Б. В. Томашевский[3] и другие современные пушкинисты, работавшие над критической прозой Пушкина, были склонны отрицать принадлежность разбираемой статьи Пушкину. И в изданиях сочинений Пушкина, относящихся к 30-м годам XX века (начиная с изданий «Красной нивы», Гослитиздата, «Academia» и академических) она не помещалась. Однако никаких новых данных для определения ее подлинного автора не приводилось. Прежде всего необходимо вспомнить, что П. В. Анненков, приписывая статью Пушкину, отделял «полемическое начало статьи» от самого анекдота о Байроне, считая их разновременными. Отсюда Н. О. Лернер пошел дальше: «Во вступительных и заключительных строках — самый анекдот мог быть переведен кем-нибудь другим — нельзя не узнать его (т. е. Пушкина. — *В. В.*) стиля, его пафоса, его заветных убеждений и литературных взглядов. Ни ленивый и посредственный Дельвиг, ни сухой Вяземский, ни журнальный чернорабочий Сомов и никто из представителей пушкинского круга не мог написать этих строк»[4]. Так, Лернер увидел «орла по полету». Но разделение статьи на пушкинские приступ и заключение — и на чужой перевод анекдота о Байроне из сочинения маркиза де Сальво является совершенно произвольным. Или статья эта принадлежит Пушкину — или он вовсе не имел к ее авторству прямого отношения. Стиль «Анекдота о Байроне» позволяет связывать эту статью только с двумя именами: Пушкина или Вяземского. И больше всего оснований приписывать эту статью именно Вязем-

---

[1] Сочинения А. С. Пушкина, изд. П. В. Анненкова, т. VII, СПб. 1857, стр. 151—154, ч. I, стр. 21, ч. II, стр. 123—124.

[2] Н. О. Лернер, Новооткрытые страницы Пушкина. «Северные записки», 1913, февраль, стр. 35—39.

[3] Б. В. Томашевский, Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения, стр. 120.

[4] Пушкин под редакцией С. А. Венгерова, т. VI, Пг. 1915, стр. 204

скому. Любопытно, что С. И. Пономарев в своем «Хронологическом указателе сочинений кн. П. А. Вяземского в стихах и прозе»[1] включил ее в список произведений этого писателя. В самом деле, стиль этой статьи близок к манере Вяземского. Для стиля Вяземского характерны такие выражения и образы этой статьи, иногда выстроенные симметрично: «Душа человека есть недоступное хранилище его помыслов: если сам он таит их, то *ни коварный глаз неприязни, ни предупредительный взор дружбы не могут проникнуть в сие хранилище»*; «Он *поселил великую к себе приязнь* в одном монахе Францисканского монастыря, где Байрон остановился на жительство»; «*Освобождение Греции манило Байрона исторгнуться из роскошной и веселой Италии*». Ср. у Вяземского в «Отрывке из письма к А. И. Готовцевой» (1830): «Дух критики... некоторых журналов... *исторгнулся из границ* не только литературного и общежительного, но и нравственного приличия»[2] и др.

Вяземский, не смущаясь каламбурностью словоупотребления, часто применял слова в старых значениях, являвшихся уже «омонимами» живых слов. Таков пример: «Часто, по какому-либо своенравному убеждению ума своего, он может *выставить на позор* толпе не самую лучшую сторону своего нравственного бытия». Ср. в официальном письме кн. Вяземского кн. Д. В. Голицыну: «Имя мое, *выставленное на позорище*, служит любимою целью и постоянным игралищем тайных недоброжелателей». Но ср. у Пушкина в «Отрывке из Литературных летописей»: «Вся литературная жизнь г. Каченовского была разобрана по годам, все занятия оценены, все простодушные обмолвки *выведены на позор*».

В духе Вяземского — идиоматическая речь и параллелизм иллюстраций, набранных из разных эпох, — в таком отрывке: «Часто может бросать пыль в глаза черни одними своими странностями. Анекдот об отрубленном хвосте Алкивиадовой собаки всем известен; странные поговорки, прыжки и увертки Суворова в живой еще памяти у всех Русских».

Ср. в «Старой записной книжке» Вяземского сопоставление тех же имен: «Алкивиад отрубил хвост у своей собаки, чтобы дать пищу толкам черни и отвлечь ее внимание от настоящих его занятий. Поступки и слова Суворова, которые он пускал по городу, были его собака без хвоста. Нет ли более хвастовства, чем ума в этой поддельной жизни некоторых умных людей?»[3].

---

[1] Сборник Отд. русск. яз. и слов. Имп. Акад. наук, т. XX, № 5, СПб. 1880, стр. 88.

[2] П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. II, стр. 140—143. В «Словаре языка Пушкина» приводится лишь один пример употребления глагола *исторгнуть* в таком конкретном значении и в таком контексте: «исторженные пни Высоко громоздит» (т. II, стр. 255).

[3] П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. IX, СПб. 1884, стр. 12.

Наконец, очень характерен для стиля Вяземского ввод новых иностранных слов с сохранением их нерусского звукового облика: «Распятие сие отыскано по кончине благородного Лорда в его портфёле». Ср. у Пушкина в письме П. А. Вяземскому 11 июня 1831 года: «Постарайся порастрепать его porte-feuille, полный европейскими сокровищами»[1].

В этом анализе, основанном на принципе избирательности стилистических признаков, нет надлежащей полноты и систематичности. И все же изучение стиля, словесных оборотов, образов в их последовательности, форм синтаксического движения речи особенно при сопоставлении наиболее индивидуальных приемов и форм выражения со стилем других произведений предполагаемого автора очень помогает открыть имя автора анонимного произведения, а именно Вяземского. Не следует смущаться тем обстоятельством, что Б. В. Томашевский, не опираясь на анализ стиля «Анекдота о Байроне», сделал произвольное и явно ошибочное заключение об его авторе по общему содержанию и тону этого сочинения: «Это — сомнительного качества религиозные ламентации, с Пушкиным общего ничего не имеющие. Напоминают манеру Сомова»[2].

Между тем с именем Вяземского позволяет связать этот «Анекдот о Байроне» не только его стиль, но и его идейный замысел. Известно, что в конце 1828—1829 годов правительство обвиняло Вяземского в «развратном поведении», в «развратной жизни, недостойной образованного человека»[3].

3

Очень интересные и ценные замечания о связи проблемы атрибуции с историей и теорией литературных стилей или с наукой о языке художественной литературы содержатся в статье М. П. Штокмара «Анализ языка и стиля как средство атрибуции»[4]. Правильно различая в соответствии с соображениями, изложенными в моей работе «Лингвистические основы научной критики текста»[5], метод атрибуции на основе отбора «специфических приемов стиля данного автора, которые присущи только ему и в силу этого устраняют возможность совпадений со стилем другого автора» и метод атрибуции на основе полной истории стилей художественной литературы, М. П. Штокмар пишет:

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 14, АН СССР, 1941, стр. 174—175.

[2] Б. Томашевский, Пушкин, стр. 122.

[3] См. примечания Б. Л. Модзалевского. «Письма Пушкина», т. II, М.—Л. 1928, стр. 294 и особенно стр. 324—325.

[4] Сб. «Вопросы текстологии», вып. 2, 1960, стр. 112.

[5] «Вопросы языкознания», 1958, №№ 2 и 3.

«Весьма существенно отличаются пути стилистического анализа в применении к атрибутированию публицистических и литературно-критических сочинений, с одной стороны, и художественных произведений — с другой. В публицистике и литературной критике мы, как правило, имеем дело с *авторской* речью и потому в принципе предполагаем ее однородность, разумеется, с возможностью тех или иных поправок на эволюцию языка и стиля данного писателя и на жанровые отличия, существующие в пределах этой категории («серьезная» публицистическая статья, памфлет, фельетон, рецензия, обзор и т. п.). В художественном произведении собственно авторская речь либо вовсе отсутствует (например, в драматическом жанре), либо является в той или иной степени условной, т. е. не допускающей прямолинейного отождествления с языком подлинного автора произведения»[1]. Поэтому здесь специфику стиля надо отыскивать «в многообразии выразительных средств, применяемых данным автором для создания художественных образов своих произведений». М. П. Штокмар справедливо указывает на то, что в господствующей субъективно-атрибуционной практике обычное применение принципа «выборочной аргументации» отдельными элементами стиля часто искажается. Ведь отдельные элементы стиля, иногда ничтожные по своему значению, не могут «заменять систему или представительствовать от ее имени». А между тем подобные замены в области атрибуции глубоко распространены. Поэтому правильный, историко-лингвистически и историко-стилистически обоснованный выбор отдельных элементов словесно-художественной системы «является наиболее ответственной частью работы, предрешающей успех или неудачу в обосновании атрибуции».

Этот избирательно-стилистический прием атрибуции должен опираться на глубокое знание и всесторонний анализ системы стиля предполагаемого автора. Ведь искусственно вырывая из его стилистической системы отдельные языковые и стилевые элементы, исследователь должен иметь исторические доказательства того, что эти элементы — не плод случайных совпадений, а обладают существенными качествами индивидуальной специфичности. Отсюда ясно, что избирательно-стилистический метод атрибуции как на свою главную базу ориентируется на теорию и историю стилей художественной литературы. Об этом пишет и М. П. Штокмар: «Но как же быть, если мы не найдем отдельных элементов, которые можно было бы с полным основанием признать специфическими для данного писателя? Выход из подобного положения представляется нам как раз именно в том, к чему обязывают исследователя общие ссылки на язык и стиль произведения, т. е. в развернутом исследовании единой и

[1] Сб. «Вопросы текстологии», вып. 2, стр. 136—137.

целеустремленной системы выразительных средств, подчиненной идейно-художественному замыслу автора»[1]. При наличии глубоких исследований по истории стилей художественной литературы вопросы авторства анонимных произведений должны получить строгое и точное решение.

Само собою разумеется, что при изучении проблем авторства целесообразно в качестве вспомогательных приемов пользоваться лингво-статистическими исследованиями, как это и предлагается в моей книге «О языке художественной литературы».

Можно к тому, что изложено там, присоединить опыты Б. В. Томашевского. Вопрос о преимуществах статистического метода при изучении стихотворной техники перед методом субъективно-эстетическим поднимался Б. В. Томашевским в статье «Стихотворная техника Пушкина»[2]. Б. В. Томашевский считал достоинствами статистического метода «возможность проверки заключений автора», «возможность оценки рассуждений автора, т. е. самого метода», «планомерность исследования». К недостаткам же этого метода он относит главным образом два обстоятельства и условия его применения. При его применении 1) «площадь исследования сужена пределами, доступными данному методу, в то время как область субъективных впечатлений неограниченна»; 2) «статистический метод подчинен «закону больших чисел», т. е. для достоверности методического исследования необходим достаточно богатый материал, и подобное исследование может отметить лишь общие, типические явления, в то время как субъективное чувство может дать ценные указания и на ограниченном поле (напр., в вопросе о принадлежности того или иного отрывка, часто весьма краткого, данному поэту субъективное чувство может неоспоримо разрешить вопрос, в то время как статистика здесь пасует)». Характерно такое замечание Б. В. Томашевского: «Не следует считать недостатком метода то, что он говорит цифрами, «сухой математикой». Статистика и теория вероятности суть именно те отрасли математики, которые изучают живые явления, и цифры в них так же живы, как лирические характеристики субъективного критика»[3].

Применение лингво-статистических наблюдений и исследований к решению проблем авторства очень плодотворно, но оно должно быть органически связано с раскрытием конкретно-исторических закономерностей стилистического развития той или иной национальной литературы.

---

[1] Сб. «Вопросы текстологии», вып. 2, стр. 143.

[2] Б. В. Томашевский, Стихотворная техника Пушкина (По поводу статьи В. Я. Брюсова в VI т. Собрания сочинений Пушкина под редакцией С. А. Венгерова). «Пушкин и его современники», Пг. 1918, вып. XXIX—XXX, стр. 131 и след.

[3] Там же, стр. 132.

Для определения этих закономерностей представляют большой интерес наблюдения и материалы, относящиеся к разным процессам или разным ступеням творчества писателей над близкими по жанру и теме литературными произведениями, между прочим и над разновременными переводами одних и тех же произведений мировой литературы.

Таким образом, проблема авторства в широком историко-литературном плане требует сочетания приемов историко-документального изучения, приемов исторической критики текста с теорией и историей стилей художественной литературы.

4

В качестве иллюстрации принципов сочетания избирательно-стилистического метода атрибуции с более широким анализом исторического развития стилей русской литературы можно наглядно показать (хотя бы в кратком обзоре) технику выделения индивидуального стиля Достоевского из состава альманаха «Первое апреля» [1].

Например, «Вступление» к альманаху «Первое апреля», несомненно, является плодом совместной работы трех основных анонимных авторов — Григоровича, Достоевского и Некрасова. Заявления об авторских правах на это вступление со стороны Григоровича и Достоевского общеизвестны. Голос молодого Достоевского тут звучит особенно выразительно и индивидуально — даже среди общих, то есть нейтральных или коллективных отголосков стиля Гоголя. Таким «общим», чисто гоголевским по стилю является начало «Вступления». Оно могло быть написано и Григоровичем и Достоевским, а также и совместно.

«Первое апреля?!—«Тьфу ты пропасть, что за дьявольщина?» воскликнут гуляющие по Невскому, увидев с изумлением объявление о нашей книжке. — «Гм!.. Первое апреля! Уж верно что-нибудь да уже не спроста...» — «Пустячки, побасенки, так себе, — ничего, вздорец», — скажут те господа, которые читают одни только интересные страницы французских романов и занимательные объявления о дрожках, лошадях и собаках. — «Первое апреля?.. Чего не задирают эти сочинители, чего не затрогивают... Месяца даже не оставили в покое, э! хе, хе...» — вымолвит иной, душевно радуясь, что по крайней мере на этот раз дело не касается его чести и амбиции» (3).

Но далее переход к иному стилю и скорее всего к стилю Григоровича.

---

[1] Альманах «Первое апреля», СПб. 1846; далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

«— Ручаюсь, что тут обман, непременно обман, — посмотрите, ведь само заглавие свидетельствует, que c'est tout bonnement un poisson d'avril...»

Однако уже в конце второй страницы явственно выступают своеобразные черты стиля молодого Достоевского.

«— Но вникните-ка хорошенько, почтеннейшие господа, в сущность дела; ну какое может быть тут надувание? оно так, все так, мы сами соглашаемся, что с первым апреля тотчас вкрадывается в душу недоверчивость, но ведь тут совсем другое: вы входите в лавку, отдаете деньги, и получаете — книгу; да, ни более, ни менее, как книгу, приятное и полезное, так сказать, развлечение для ума и сердца. — Какое же тут надуванье? Чистосердечно вас спрашиваем, какой тут обман? — Нет, мм. гг., нет... Да положим далее, если бы и действительно оно было так, если б и в самом деле мы решились бы выкинуть вам какую-нибудь штуку, да знаете, мм. гг., что и тогда не имели бы вы решительно никакого права обвинять нас. — Разве вы ни во что ставите дедовские обычаи? Разве вы позабыли их? Разве вам не ведомо, мм. гг., что у честных людей искони еще ведется обыкновение обманывать и надувать друг друга в первое апреля?» (3—5).

Ср. в «Бедных людях» Достоевского — в письме Макара Алексеевича (от сентября 23-го): «Да, это так, Варенька, это так... Конечно, во всем воля божия; это так, это непременно должно быть так, то есть тут воля-то божия непременно должна быть; и промысел творца небесного, конечно, и благ и неисповедим, и судьбы тоже, и они то же самое»... и т. д.

И далее: «Только все это как-то не так, дело не в том именно, что он видный мужчина, да я-то теперь как-то сам не свой...» [1]

Далее изображается ряд первоапрельских сценок из жизни среднего петербургского сословия, главным образом чиновнического. Само собою разумеется, что тут открывается простор для творческой изобретательности разных авторов. Из четырех эпизодов, рассказанных здесь, второй — о юноше и о мнимой любви к нему аристократки и третий — об Иване Кузьмиче, владетеле порядочного дома с мезонинчиком, испугавшемся криков: «пожар! пожар!» — не содержат никаких примет стиля Достоевского и могут принадлежать Григоровичу или Некрасову. Что оба эти эпизода написаны одним автором, доказывает единство их стиля. Вот, например, способ изображения волнений героев посредством перечисления их движений.

«Он будоражит весь свой гардероб, несется к лучшему парикмахеру, душится, завивается, прихорашивается, летит нако-

[1] Ф. М. Достоевский, Собр. соч., т. 1, М. 1956, стр. 199.

нец к назначенному месту, позабывая, что все это случается первого апреля»... (7).

Или в другом эпизоде: «Он в ужасе вскакивает с места, в чем был, т. е. в одной сорочке, выбегает на двор, невзирая на то, что окна облеплены жильцами, бегает и суетится вокруг своего жилища»... (8).

С именем Достоевского ближе всего может быть связана первая сцена первоапрельского «надувательства». Она — драматична и психологически освещена.

«— Чем волнуется душа всех и каждого?.. а?.. чем она волнуется?..

Обманом, одним только обманом, а в Петербурге-то, в Петербурге, — просто любо смотреть... Взгляните, например, на Семена Ивановича, посмотрите-ка, с какою самодовольною улыбкою пробирается он к другу своему Петру Петровичу, живущему на Петербургской стороне. — Вот скрипнула дверь в комнате Петра Петровича, — входит Семен Иванович и весь в попыхах бросается к нему на шею. Жена, теща, дети Петра Петровича стоят на пороге, недоумевая о причине восторга Семена Ивановича. — Друг, дружище, — говорит он наконец. — Поздравляю, от чистого сердца поздравляю, я думаю, ты, брат, и не ожидал такого благополучия? — «Что, что такое?» — робко и едва внятно произносит изумленный Петр Петрович. — Как! да ты разве не знаешь? — продолжает его приятель, — ведь его превосходительство назначил тебе награждение, да еще приказал написать благодарность... — «Что ты...» — Ей-богу, провались я сквозь землю, если это не правда... — Петр Петрович, его жена, дети бросаются друг к другу в объятия; — раздается крик, визг, писк, — на это Семен Иванович, подпершись в бока, отвечает сначала неистовым хохотом, а потом словами: «Полноте, полноте! ведь я вас надул, разве не знаете, что сегодня первое апреля?» (6—7).

Фраза: «Мы не интриганты и, смеем уверить, гордимся этим» («Первое апреля», стр. 9) повторяется много раз в «Двойнике» Достоевского, начиная с главы II.

«Человек я маленький, сами вы знаете; но, к счастью моему, не жалею о том, что я маленький человек. Даже напротив, Крестьян Иванович; и чтоб все сказать, я даже горжусь тем, что не большой человек, а маленький. Не интригант, — и этим тоже горжусь» [1].

«Вот, господа, мои правила: не удастся — креплюсь, удастся — держусь и во всяком случае никого не подкапываю. Не интригант — и этим горжусь» [2].

«...Да, впрочем, что ж полководцы? А вот я сам по себе, да и только, и знать никого не хочу, и в невинности моей врага

---

[1] Ф. М. Достоевский, Собр. соч., т. 1, Гослитиздат, 1956, стр. 220.
[2] Там же, стр. 231.

презираю. Не интригант и этим горжусь. Чист, прямодушен, опрятен, приятен, незлобив...»[1].

«Ложного-то хвастовства и стыда вы в нас не найдете, а признаемся вам теперь во всей искренности. Дескать, вот оно как, обладаем лишь прямым и открытым характером, да здравым рассудком; интригами не занимаемся. Не интригант, дескать, и этим горжусь, — вот оно как!.. Хожу без маски между добрых людей...»[2].

«То есть я хотел только сказать, Антон Антонович, что я иду прямым путем, а окольным путем ходить презираю, что я не интригант и что сим, если позволено только будет мне выразиться, могу весьма справедливо гордиться»...[3]

Об альманахе «Первое апреля» «Отечественные записки» (1846, т. 45, кн. 2, апрель. Библиографическая хроника, русская литература, стр. 87) отозвались так: «Вся эта книжка не больше как болтовня, но болтовня живая и веселая, местами даже лукавая и злая». И далее для образчика прозы приводились написанные Н. А. Некрасовым анекдоты о Шевыреве («Пушкин и ящерицы»), о К. Аксакове и рассказ о покупке дома Погодиным-Бедриным, Ведриным[4].

В том же альманахе «Первое апреля» Некрасов, Григорович и Достоевский совместно написали «фарс совершенно неправдоподобный, в стихах, с примесью прозы»: «Как опасно предаваться честолюбивым снам». Этот коллективный фарс был напечатан в альманахе «Первое апреля» как «соч. гг. Пружинина, Зубоскалова, Белопяткина и К°» (81—128). Имена авторов его были впервые раскрыты К. И. Чуковским[5], которому в бумагах Некрасова среди стихов попался листок со стихами:

Лещ, конечно, отличная вещь.
Но есть вещи получше леща...

(эти строки входят в первую стихотворную главу фарса «Как опасно предаваться честолюбивым снам»). Так удостоверяется принадлежность Некрасову стиховой части этого фарса. Еще более любопытной оказалась деловая запись на том же листке, на котором были две стихотворных строчки о леще:

«За честол[юбивые] сны
Григор. 50
Дост. 25»

Это, очевидно, гонорарные расчеты за повесть «Как опасно предаваться честолюбивым снам». Следовательно, выясняется

[1] Ф. М. Достоевский, Собр. соч., т. 1, Гослитиздат, 1956, стр. 268—269.
[2] Там же, стр. 365.
[3] Там же, стр. 283.
[4] См. проф. Евг. Бобров, Литература и просвещение в России XIX в. Материалы, исследования и заметки, Казань, 1902, т. II, стр. 183—185.
[5] К. И. Чуковский, Неизвестное произведение Ф. М. Достоевского, «Жизнь искусства», 1922, № 2, стр. 5—6.

объем участия Григоровича и Достоевского в работе над составлением альманаха «Первое апреля». Сведения об этом были известны и раньше: они содержались в «Воспоминаниях» Д. В. Григоровича [1] и в письмах Ф. М. Достоевского к брату [2], хотя не все в этих сообщениях совпадало.

Если вникнуть в количественное соотношение гонораров (50 р. — Григоровичу и 25 — Достоевскому) двух соавторов Некрасова как редактора и составителя альманаха, а также как «сочинителя» стихотворных отрывков повести, то становится вероятным предположение, что написанная Григоровичем часть этого произведения была значительно больше, чем принадлежавшая перу Достоевского.

К. И. Чуковский на основании стилистических признаков пытался доказать, что только шестая глава — продукт творчества Достоевского, а остальное сочинено Григоровичем. Он сделал ряд сопоставлений фразеологии и общей манеры построения и движения речи в шестой главе со стилем «Двойника» и «Бедных людей», особенно подчеркивая типичный для системы изложения в этих двух произведениях Достоевского прием настойчивого, назойливого повторения одних и тех же слов, выражений, оборотов («Вот она штука-то какая! А поди-ка сунься в Костромскую, в Ярославскую... Ух! шельма на шельме! Всякий мужик туда же грамоте знает, и на каждом синий армяк... на каждом на шельмеце-то синий армяк, вот оно что, вот она штука-то какая, вот она штука-то какая!»).

Т. Хмельницкая, автор статьи «Коллективный фельетонный «фарс» Некрасова, Достоевского и Григоровича» [3] пришла к выводу, правда, слишком общего характера, но, во всяком случае, далеко не совпадающему с мнением К. И. Чуковского:

«...Можно говорить только о преобладании того или иного из соавторов в разных главах повести... нельзя сказать, чтобы участие Достоевского ограничивалось только написанием шестой главы. Некоторые ситуации, например, появление вора, на глазах у хозяина и кухарки крадущего вещи, с небольшими вариантами использовано Достоевским в его собственной повести «Честный вор» [4].

Вообще же, по мнению Т. Хмельницкой, «яснее всего в коллективной вещи проступает не преобладание какого-нибудь из соавторов, а откровенная установка их всех на Гоголя.

---

[1] Д. В. Григорович, Литературные воспоминания, под редакцией В. Л. Комаровича, изд. «Academia», Л. 1928, стр. 123—124.

[2] См. Письма Ф. М. Достоевского к разным лицам, под редакцией О. Миллера (см. Ф. М. Достоевский, Полн. собр. соч., т. I, СПб., 1883, стр. 39—40, 42).

[3] См. «Фельетоны сороковых годов» под редакцией Ю. Г. Оксмана, изд. «Academia», М.—Л. 1930. Приложение, стр. 352 и след.

[4] «Фельетоны сороковых годов», стр. 366.

Фарсовость и неоднородность повествования подчеркивались только стихами, игравшими роль вставных куплетов, шутливых иллюстраций наравне с картинками — этим неизбежным компонентом стихового фельетона и физиологического очерка в 40-х годах. Стихи совершенно свободно вынимаются; без них повесть была бы единее. Они куплетно перебирают или, вернее, перебивают все ее мотивы, предвосхищая последующее повествование, как бы аккомпанируя рассказу. Так вещь открывается своего рода увертюрой, стиховым описанием сна Петра Ивановича, нисколько не совпадающего с прозаическим сном, описанным в третьей главе. Так пародия на монолог Демона в устах Петра Ивановича предшествует его прозаической перебранке с женой, где весь комизм в некрасноречивости героя, а бранчливые тирады Федосьи Карповны почти дословно совпадают с тирадами Прасковьи Осиповны, супруги Ивана Яковлевича, цирюльника из гоголевского «Носа». Игра на несовпадениях стиха и прозы и на подчеркнуто-искусственных переходах и связках коллективного конферансье вносит в повесть водевильно-действенные моменты»[1].

Эти рассуждения, наблюдения и обобщения очень общи. Неясен и термин (а может быть и образ): «коллективный конферансье». Что такое — «подчеркнуто-искусственные переходы и связки коллективного конферансье», — бог весть.

При попытках стилистически расчленить состав и структуру сложной композиции коллективно созданного литературного произведения чрезвычайно важно знать или определить приемы и способы соавторства. Так, прежде всего встает вопрос, как осуществляется и понимается «коллективность» творческого процесса, начинающая у нас в своеобразной форме интенсивно развиваться с 40-х годов XIX века, — путем ли общей совместной работы над всеми элементами и композиционными частями целого или — после обсуждения целостной конструкции сочинения — путем сочетания самостоятельно написанных частей (или глав) литературного произведения. По отношению к «фарсу» «Как опасно предаваться честолюбивым снам» этот вопрос частично решается изучением соотношения и связи стиховых и прозаических отрывков в его структуре. Стихотворные части, то охватывающие целую главу (напр., первую и восьмую — заключительную), то образующие концовку главы (напр., в главе третьей), то составляющие ее зачин или начало (напр., в главе пятой), то внедряющиеся в ее середину или сердцевину (как в той же пятой главе, а также в седьмой главе), — явно принадлежат одному автору, а именно Н. А. Некрасову. Тут и его водевильный стиль (напр. в главе VIII, в заключительном аккорде:

---

[1] «Фельетоны сороковых годов», стр. 367.

Корабль, обуреваемый
Волнами, — жизнь моя!
Судьбою угнетаемый,
В отставку подал я...
Почетные регалии,
Доходные места,
Награды — и так далее
Все прах и суета!..
Есть случай к покровительству!
Тотчас же полечу
К его превосходительству
Ивану Кузьмичу —
Поздравлю с именинами...
Решится, может быть,
Под разными причинами
Блохова удалить
И мне с приличным жительством
Его местечко дать...
Не нужно покровительством
В наш век пренебрегать!) —

и его повествовательно-юмористический стиль, обычно с яркой пародической окраской (то вызывающей представление о балладном стиле Жуковского, то о стиле лермонтовского «Демона», то о лирико-эпическом стиле Я. Полонского).

Вот пародия на балладный стиль Жуковского в первой главе фарса «Как опасно предаваться честолюбивым снам»:

Всех величьем своим устрашив,
На минуту вздремнуть захотел
И у зеркала (был он плешив)
Снял парик и... как смерть побледнел!
Где была лунолицая плешь,
Там густые побеги волос,
Взгляд убийственно нежен и свеж
И короче значительно нос...
Постоял, постоял — и бежать
Прочь от зеркала, с бледным лицом...
Вот зажмурясь подкрался опять,
Посмотрел... и запел петухом!
Ухвативши себя за бока,
Чуть касаясь ногами земли,
Принялся отдирать трепака...,
Ай лю-ли! ай лю-ли! ай лю-ли!
Ну узнай-ка теперича нас.
Каково? каково? каково?

(Ср. также стиль заключительных стихов в третьей главе). Вот — пародия на лермонтовского «Демона»:

Клянусь звездою полуночной
И генеральскою звездой,
Клянуся пряжкой беспорочной
И не безгрешною душой!
Клянусь изрядным капитальцем,
Который в службе я скопил,
И рук усталых каждым пальцем,
Клянуся бочкою чернил!..
Отрекся я соблазнов света,

Отрекся я от дев и жен,
И в целом мире нет предмета,
Которым был бы я пленен!..

и т. д.

Вот в той же главе — пародия на «Встречу» Я. Полонского («Вчера мы встретились: она остановилась»):

Они молчали оба... Грустно, грустно
Она смотрела. Взор ее глубокий
Был полон думы. Он моргал бровями
И что-то говорить хотел, казалось,
Она же покачала головой
И палец наложила в знак молчанья
На синие трепещущие губы...
Потом пошли домой все так же молча,
И было в их молчанье больше муки
И страшного мученья, чем в рыданьях,
С которыми бросаем горсть земли
На гроб того, кто был нам дорог в жизни,
Кто нас любил, быть может...

Таким образом, здесь стихотворные части, несмотря на их разностороннюю пародическую направленность, явно выделяются как продукт творчества одного автора — Н. А. Некрасова. Следовательно, отрывки или куски текста заготовлялись индивидуально, а потом уже сшивались или спаивались. Но отсюда еще очень далеко до заключения, что все прозаические главы были поделены между двумя остальными авторами — Григоровичем и Достоевским. Ведь и сам Н. А. Некрасов упражнялся в разных жанрах художественной прозы. Прозаические стили Григоровича и Некрасова в 40-е годы были довольно близки друг к другу — при наличии некоторых существенных различительных индивидуальных примет. Ранний же стиль Достоевского характеризуется чрезвычайно ярко выраженными индивидуальными признаками. Эти признаки ощутительно дают себя знать в главах третьей и шестой фарса о честолюбивых снах. Вместе с тем совершенно ясно, что распределение авторских обязанностей производилось не по главам, так как стихотворные отрезки Н. А. Некрасова включались в строй разных глав. На этом основании возникает не лишенное вероятия предположение, что и прозаические главы могли быть составлены из частей, написанных разными авторами. Однако нет никаких свидетельств и доводов в пользу того мнения, что писательская работа осуществлялась непосредственно и одновременно двумя или тремя соавторами. Можно говорить о последовательной спайке частей, написанных разными авторами. Остается открытым вопрос о деятельности редактора, осуществлявшего монтаж и спайку частей.

Так, не только в первой (стихотворной), но и во второй (прозаической) главе участие Ф. М. Достоевского трудно предполагать. Оно ни в чем не выражается. Напротив, во второй главе очень реально выступают черты раннего стиля Григоровича.

Но между стилем третьей и стилем шестой главы повести есть прямые соответствия.

В третьей главе: «Сон причудлив и странно жесток. Часто после великолепной перспективы всего, чем со временем должна увенчаться благонамеренность, человеку, как бы он ни был добродетелен, вдруг, ни с того, ни с другого, что-нибудь такое приснится, чего он никак не может пропустить, не закричав тотчас же, что он в штрафах и под судом не бывал, и никаких мыслей, противных правилам нравственности, в душе не питал...» (94).

В главе шестой: «Что ж? служил я не хуже других, не хуже других, сударь ты мой, в штрафах и под судом не бывал» (114).

Вместе с тем в способах изображения сонного лепета Петра Ивановича (в главе третьей) наблюдаются поразительные черты сходства между стилем «Двойника» Достоевского, с одной стороны, и стилем передачи мыслей Петра Ивановича в главе шестой.

Вот — иллюстрация:

«Испуганный, он поспешил залепетать, что он ничего, человек женатый, и в правилах тверд, что, впрочем, он никаким оружием владеть не умеет, потому что французского блестящего образования с фехтованиями, танцами и всякими модными пустыми затеями, развращающими, ко всеобщему прискорбию, нынешних молодых людей, не получил, и даже не жалел о том, ибо, благодаря бога, родился в такой стране, где и без шарканья по паркетам, одною благонамеренностью и честным трудом, даже при посредственном достатке, можно приобресть всеобщее уважение; а что, впрочем, он опять-таки ничего, идет своей дорогой, и просит только не мешать ему идти своей дорогой, так он и пройдет» (98).

Для общего сопоставления со стилем речи Петра Ивановича (в шестой главе) — достаточно привести такие примеры из «Двойника» Достоевского:

« — Так ли, впрочем, будет все это, — продолжал наш герой, выходя из кареты у подъезда одного пятиэтажного дома на Литейной, возле которого приказал остановить свой экипаж, — так ли будет все это? Прилично ли будет? Кстати ли будет? Впрочем, ведь что же, — продолжал он, подымаясь на лестницу, переводя дух и сдерживая биение сердца, имевшего у него привычку биться на всех чужих лестницах, — что же? ведь я про свое, и предосудительного здесь ничего не имеется... Скрываться было бы глупо. Я вот таким-то образом и сделаю вид, что я ничего, а что так, мимоездом...» [1].

Ср. в несобственно прямой речи автора, имитирующей внутренний монолог Голядкина:

«Дело в том, что он находится теперь в весьма странном, чтоб не сказать более, положении. Он, господа, тоже здесь,

---

[1] Ф. М. Достоевский, Собр. соч., т. 1, Гослитиздат, 1956, стр. 215.

то есть не на бале, но почти что на бале; он, господа, ничего; он хотя и сам по себе, но в эту минуту стоит на дороге не совсем-то прямой; стоит он теперь, — даже странно сказать, — стоит он теперь в сенях, на черной лестнице квартиры Олсуфья Ивановича. Но это ничего, что он тут стоит; он так себе. Он, господа, стоит в уголку, забившись в местечко хоть не потеплее, но зато потемнее... Он, господа, только наблюдает теперь; он, господа, тоже ведь может войти... почему же не войти? Стоит только шагнуть и войдет, и весьма ловко войдет»[1].

Вот — несколько сопоставлений фраз, конструкций, оборотов, общей манеры выражения из третьей главы фарса «Как опасно предаваться честолюбивым снам» и из «Двойника» Достоевского.

«...И без шарканья по паркетам, одною благонамеренностью и честным трудом, даже при посредственном достатке, можно приобресть общее уважение» («Первое апреля», 98).

«...В большом свете, Крестьян Иванович, нужно уметь паркеты лощить сапогами... (тут господин Голядкин немного пришаркнул по полу ножкой)...» («Двойник», 219).

Ср. также: «Есть люди, которые не видят прямого человеческого назначения в ловком уменье лощить паркет сапогами» («Двойник», 230).

«...Впрочем, он никаким оружием владеть не умеет, потому что французского блестящего образования с фехтованиями, танцами и всякими модными пустыми затеями, развращающими, ко всеобщему прискорбию, нынешних молодых людей, не получил и даже не жалел о том»... («Первое апреля», 98).

«...А я этому не учился, Крестьян Иванович, хитростям этим всем я не учился... В этом, Крестьян Иванович, я полагаю, оружие; я кладу его, говоря в этом смысле. — Все это господин Голядкин проговорил, разумеется, с таким видом, который ясно давал знать, что герой наш вовсе не жалеет о том, что кладет в этом смысле оружие и что он хитростям не учился, но что даже совершенно напротив» («Двойник», 219).

«...И теперь ничего! — девушка в шапке, да притом и не дурная собой, — весьма и весьма ничего!» («Первое апреля», 96). Ср. также: «Испуганный, он поспешил залепетать, что он ничего, человек женатый, в правилах тверд» (98).

« — Я, я ничего — шептал он через силу, — я совсем ничего» («Двойник», 214).

«...А что, впрочем, он опять-таки ничего, идет своей дорогой, и просит только не мешать ему идти своей дорогой, так он и пройдет» («Первое апреля», 98).

«— Я хочу сказать, Крестьян Иванович, что я иду своей дорогой, особой дорогой, Крестьян Иванович. Я себе особо и, сколько мне кажется, ни от кого не завишу. Я, Крестьян Иванович, тоже гулять выхожу» («Двойник», 218).

---

[1] Ф. М. Достоевский, Собр. соч., т. I, Гослитиздат, 1956, стр. 239—240.

Ср. также: «...Дорога моя отдельно идет, Крестьян Иванович. Путь жизни широк» (там же).

Не менее характерны приемы изображения неожиданно контрастных действий и мыслей героя.

Например, в «Двойнике»: «...В два шага очутился он у двери и уже стал отворять ее. — «Идти или нет? Ну, идти или нет? Пойду... отчего же не пойти? Смелому дорогу везде!».

«— Обнадежив себя таким образом, герой наш вдруг и совсем неожиданно ретировался за ширмы. «Нет, — думал он, — а ну как войдет кто-нибудь? Так и есть, вошли; чего ж я зевал, когда народу не было? Этак бы взять да и проникнуть!.. Нет, уж что проникнуть, когда характер у человека такой! Эка ведь тенденция подлая! Струсил, как курица. Струсить-то наше дело, вот оно что! Нагадить-то всегда наше дело: об этом вы нас и не спрашивайте. Вот и стой здесь, как чурбан, да и только!.. Не пойти ли домой? Черти бы взяли все это! Иду, да и только!» Разрешив таким образом свое положение, господин Голядкин быстро подался вперед, словно пружину какую кто тронул в нем... потом... потом... тут господин Голядкин позабыл все, что вокруг него делается, и прямо, как снег на голову, явился в танцевальную залу» («Двойник», 241—242).

Ср. «Когда опомнился он, был уже двенадцатый час. «Поздно! — сказал он себе с тайной радостью. — Видно, уже завтра!» — и в ту же минуту схватил шапку, надел шинель и калоши и выбежал на улицу» («Первое апреля», 119).

Можно, конечно, предположить, что рука каждого из основных авторов альманаха оставляла свой след на стиле, а может быть, и на композиции даже отдельных частей коллективно созданных сочинений (см., например, следы стиля Достоевского в изображении гнева Федосьи Карповны на мерзавку — любовницу Петра Ивановича в конце пятой главы). Целое могло составляться не только посредством сшивания индивидуально приготовленных значительных отрезков, но и посредством последующей совместной работы над одними и теми же строками и страницами текста. Вполне допустима мысль и о многослойном комплексном способе подготовки произведения: один автор мог пройтись пером по тексту, написанному другим. Во всяком случае, договоренность о приемах сцепления отдельных частей, принадлежащих перу разных авторов, должна была быть.

Однако наглядно и непосредственно индивидуальный стиль Достоевского дает себя знать лишь в третьей и шестой главах повести «Как опасно предаваться честолюбивым снам». В сущности, здесь в зародыше обнаруживаются основные черты стиля «Двойника», а отчасти и других рассказов Достоевского из чиновничьего быта. Например, очень характерны для разговорного стиля Достоевского, а также для внутренних монологов его героев каламбурные перерывы и переосмысления слов.

В главе шестой фарса «Как опасно...», в внутреннем монологе Петра Ивановича: «Ведь вот, будь немецкая фамилия, хоть подобие немецкой фамилии будь... а то — Блинов! На вот тебе в самый рот — блинов! горячих блинов! Подавись!..» («Первое апреля», 116).

Ср. в «Двойнике» — в разговоре Голядкина с Крестьяном Ивановичем:

«— Скажите мне, пожалуйста, где вы живете теперь?

— Где я живу теперь, Крестьян Иванович?

— Да... я хочу... вы прежде, кажется, жили...

— Жил, Крестьян Иванович, жил, жил и прежде. Как же не жить! — отвечал господин Голядкин, сопровождая слова свои маленьким смехом и немного смутив ответом своим Крестьяна Ивановича» [1].

Уточнение и утончение приемов и принципов анализа и опознавания индивидуальных стилей русского литературного искусства должно помочь определению доли и характера участия отдельных писателей в типичных для русской художественной литературы, начиная с первых десятилетий XIX века, сочинениях, писанных совместно двумя, тремя (и больше) авторами. Например, в настоящее время «Нравоучительные четверостишия», считающиеся — согласно свидетельству А. Н. Вульфа (сообщенному М. И. Семевским — «Русский архив», 1867, стб. 741) — плодом совместного творчества Н. М. Языкова и А. С. Пушкина [2] и представляющие собой пародии на «Апологи» И. И. Дмитриева, в количестве одиннадцати стихотворений печатаются как среди стихотворений Языкова, так и в собрании сочинений Пушкина. Лишь одно из таких четверостиший «Удел гения» признается в соответствии с автографом (в письме Языкова к Пушкину от 19 августа 1826 г.) несомненным единоличным произведением Языкова. Таким образом, в собрании стихотворений Языкова печатается уже не 11, а 12 нравоучительных четверостиший. Никакой попытки разобраться в вопросе, что же в этих пародиях пушкинского и что языковского, не было. Это обстоятельство нисколько не мешает одним (напр., Н. О. Лернеру) считать, что «их нельзя совсем отнять у Языкова, но пушкинского в них гораздо более, чем языковского» [3], а другим (напр., М. К. Азадовскому) — утверждать, что «едва ли здесь может идти речь о коллективном творчестве в полном смысле этого слова. Во всяком случае, несомненное участие Пушкина в этом деле было настолько слабым, что Языков ни разу не усомнился ни в своем праве на авторское распоряжение этими пьесами,

---

[1] Ф. М. Достоевский, Собр. соч., т. 1, Гослитиздат, 1956, стр. 226.

[2] «Пародии эти сочинены были среди шуток Языковым *вместе с Пушкиным* в бытность их обоих летом 1826 г. в Тригорском», Н. О. Лернер, Из поэтического наследия Пушкина, «Северные записки», 1913, IV, стр. 116.

[3] Там же, стр. 117.

ни в своей ответственности за них»[1]. Только тщательный историко-стилистический анализ этих четверостиший может привести к конкретному и точному ответу на вопрос об их авторстве и характере, а также степени возможного соавторства.

Таким образом, проблема литературного авторства только на базе теории и истории стилей литературы может получить то освещение, которое непосредственно углубляет и расширяет понимание процесса историко-литературного развития. Если относиться к постановке и разработке этой проблемы не в чисто формальном плане — поисков имени автора, а связывать с ее решением раскрытие закономерностей развития литературы, — то в плане теории и истории литературных стилей определение автора означает одновременно и открытие его имени, и характеристику стиля исследуемого анонимного или псевдонимного произведения, и оценку места в роли его в общей системе индивидуального стиля этого автора в его историческом движении, и включение нового словесного объекта в закономерную цепь развития стилей соответствующей национальной художественной литературы.

Вот почему в настоящее время, — наряду с углубленным исследованием стилистических систем индивидуально-художественного литературного творчества в их историческом движении на основе анализа таких словесных структур, принадлежность которых тому или иному писателю не вызывает сомнений, — необходимо широко развернуть историко-стилистическое изучение анонимных и псевдонимных произведений — с целью сопоставления их структурных качеств с индивидуальными стилями современных им писателей. В результате планомерного обследования анонимной литературы XVIII и XIX веков история стилей русской художественной литературы может раскрыться с новых сторон. На этом пути исследователя, несомненно, ждут новые открытия, которые способны внести существенные изменения в наши знания о составе и объеме сочинений крупнейших русских писателей. Все эти и другие соображения, изложенные в предшествующих главах, послужили отправной точкой и вместе с тем ориентиром в моих поисках неизвестных произведений Карамзина, Пушкина, Гоголя, Достоевского и других писателей XIX века.

---

[1] Н. М. Языков, Полн. собр. стихотворений. Редакция, вступительная статья и комментарии М. К. Азадовского, «Academia», 1934, стр. 763.

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

НЕИЗВЕСТНЫЕ СОЧИНЕНИЯ Н. М. КАРАМЗИНА

ГЛАВА I

ПРОБЛЕМА КАРАМЗИНА В ИСТОРИИ СТИЛЕЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Вопрос о значении Н. М. Карамзина в истории русской литературы и литературного русского языка, вопрос об исторической сущности карамзинского литературного творчества и исторической ценности карамзинской стилистической реформы, об ее социальных истоках и художественной направленности, о месте индивидуального стиля Карамзина в развитии стилей русской литературы еще не может считаться удовлетворительно разъясненным. В советском литературоведении, даже в курсах по истории русской литературы XVIII века — первой половины XIX века, наблюдаются значительные колебания как в определении социально-идеологических основ творчества Карамзина, в изображении эволюции его общественно-политических взглядов и характеристике путей развития его словесно-художественного творчества, так и в общей оценке роли Карамзина — создателя «нового слога Российского языка», «реформатора русского литературного языка».

С одной стороны, еще до сих пор не вполне рассеялся и развеялся тот иконописный ореол, которым было окружено имя Н. М. Карамзина в нашей дореволюционной историографии и истории литературы [1]. Глубокие внутренние противоречия в идеологии Карамзина, в развитии его общественно-политических воззрений, а также крупные изменения в общих принципах его литературно-художественной системы, его стилистической реформы на протяжении больше чем сорокалетней литературно-языковой деятельности, остаются недостаточно раскрытыми.

В 60-х годах XIX века реакционный славянофил, историк М. П. Погодин доказывал, например, что в «Письмах русского

[1] См. С. Ф. Платонов, Н. М. Карамзин, СПб. 1912, стр. 3—5.

путешественника» послышался «совершенно новый язык сравнительно с тем, который слышался в предшествовавших опытах Карамзина, сравнительно с тем, который употреблялся современными ему писателями». «Какая ясность, простота, какая легкость, плавность, живость, какое свободное течение речи!» — восклицал М. П. Погодин и спрашивал: «Где Карамзин научился этому языку? Где нашел его образцы?» Ответ историка был чужд историзма: «Где? — в своем чувстве, в своем сердце, в своем слухе, посредством долгого, неутомимого прилежания, посредством настойчивой, ревностной работы, внимательного, глубокого размышления... Все ступени его восхождения перед нашими глазами: Деревянная нога, Штурмовы размышления, Галлерова поэма, Деревенские вечера, Юлий Цезарь, Эмилия Галотти, переводы из Томсона, Гердера, Боннета, стихотворные опыты в письмах к Дмитриеву, послание к Петрову, перевод Адиссоновой оды, Поэзия, Евгений и Юлия, повесть Прогулка, наконец, письмо из Твери, которым начинается ряд писем Русского путешественника» [1].

Приведя цитаты из ранних переводов Карамзина (Штурмовых «Размышлений о делах божиих в царстве натуры и провидения», поэмы Галлера «О происхождении зла»), М. П. Погодин замечал, «как еще труден был Карамзину язык и как робко он следовал по ломоносовскому направлению» [2]. Следовательно, тут косвенно уже на основе исторических доводов и наблюдений закрепляется тезис, что Карамзиным была в конце концов решительно преодолена и преобразована стилистическая система Ломоносова.

Карамзин представляется изобретателем новой стилистической системы русского литературного языка, достигшим своего открытия только в результате упорной индивидуальной работы над русским словом. Теми же индивидуальными творческими усилиями, направленными на освоение западно-европейской культуры и цивилизации, личным дарованием, глубоким сознанием исторических и литературно-художественных потребностей тогдашней русской современности объяснялись и характерные черты литературной деятельности Карамзина.

Акад. Ф. И. Буслаев писал о Карамзине в 60-х годах: «Поколения младшие учились и теперь еще учатся мыслить и выражать свои мысли по его сочинениям, на которых и доселе основываются и русский синтаксис и русская стилистика» [3].

Типично относящееся к самому концу XIX столетия суждение о Карамзине проф. В. В. Сиповского: «В ряду русских писателей Карамзин — один из наиболее заметных: его именем назван даже целый период, обнимающий несколько десятилетий, заклю-

---

[1] М. Погодин, Николай Михайлович Карамзин по его сочинениям, письмам и отзывам современников, ч. I, М. 1866, стр. 72.

[2] Там же, стр. 48.

[3] Ф. И. Буслаев, Письма русского путешественника, «Московские университетские известия», 1866, № 3, стр. 185.

чающий в себе деятельность целого ряда писателей, между которыми встречаем мы имена Жуковского, Батюшкова и даже, по мнению некоторых историков, Крылова, Дмитриева, Озерова... Почему же конец XVIII в. и начало XIX в. в русской литературе не названы именем Крылова или Дмитриева? Почему позднее Жуковский отнесен был к карамзинскому периоду, а не начал собою нового? — Ответ найти не трудно — потому, что в деятельности этих писателей современники, а за ними и историки, увидели *только продолжение* предыдущей литературы, увидели *развитие* или даже завершение известного направления, вполне для всех выяснившегося, — Карамзин же, сравнительно с Сумароковым, Херасковым, Державиным, писателями ломоносовского периода, сказал *новое*, да еще на *новый* лад: и содержание, и форма его произведений поразили читателей своею новизной, — он сделался, в глазах многих, литературным реформатором... Деятельность его заметной струею влилась в историю русской литературы, и новые элементы, внесенные им, вошли в плоть и кровь не только группы ближайших к нему писателей, но и вообще всей последующей русской литературы... Вот почему общим голосом Карамзин был выделен из толпы второстепенных писателей и поставлен, не более не менее, как между Ломоносовым и Пушкиным...»[1]

Для того чтобы правильно восстановить истинную роль Карамзина в истории русской литературы и русского литературного языка, необходимо предварительно развеять очень рано создавшуюся легенду о коренном преобразовании всей русской литературной стилистики под пером Карамзина; необходимо исследовать во всей полноте, широте и во всех внутренних противоречиях развитие русской литературы, ее направлений и ее стилей, в связи с напряженной социальной борьбой в русском обществе последней четверти XVIII века и первой четверти XIX века.

Нельзя рассматривать стиль Карамзина, его литературную продукцию, формы и виды его литературно-художественной и публицистической деятельности статически, как единую, сразу определившуюся и не знавшую никаких противоречий и никакого движения систему. Творчество Карамзина охватывает более чем сорокалетний период развития русской литературы и русского литературного языка — от Радищева до крушения декабризма, от Хераскова до полного расцвета пушкинского гения.

Интересны некоторые соображения об эволюции Карамзина, изложенные в докладе А. В. Предтеченского «Общественно-политические взгляды Н. М. Карамзина в 1790-х годах» (на первой

---

[1] В. В. Сиповский, Н. М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника». «Записки Историко-филологического факультета С.-Петербургского университета», ч. 49, СПб. 1899, стр. 474—475. Ср. Г. П. Макогоненко, Был ли Карамзинский период в истории русской литературы? «Русская литература», 1960, № 4.

всесоюзной конференции по изучению русской литературы XVIII в. в октябре 1959 года)[1].

«Причастность Карамзина к новиковскому кружку, увлечение французской просветительной философией и Шекспиром, полное отсутствие верноподданнических мотивов в ранних произведениях — все это говорит о неудовлетворенности писателя социально-политическим строем России начала 90-х годов»[2]. Таков общий вывод А. В. Предтеченского. «Он с уважением относится к свободе и демократии в некоторых государствах Запада, но воздерживается от признания возможности установления их в России. Революция и в ранний период встречает у Карамзина резкое осуждение»[3]. В 90-е годы проблема революции, по мнению А. В. Предтеченского, вызывает у писателя серьезный душевный кризис, который он преодолевает к концу десятилетия. В революции Карамзин увидел теперь нечто более значительное, чем раньше, но в то же время именно французская революция 1789 года сделала взгляды Карамзина более консервативными. Двумя повестями — «Фролом Силиным» и «Бедной Лизой» — писатель отрицательно отвечает на волновавший всех вопрос о возможности участия русского крестьянства в революции. Революция же заставила Карамзина задуматься и над взаимоотношениями России и Западной Европы в целом. Если в «Письмах русского путешественника» Карамзин горячо приветствовал реформы Петра, то в дальнейшем, испугавшись резких скачков и переломов, он стал отрицательно относиться к деятельности Петра I и поэтизировать Московскую Русь («Лиодор», «Наталья, боярская дочь»)[4].

Уже с середины девяностых годов XVIII века — и особенно с первого десятилетия XIX века — устанавливается отношение к Карамзину как к главе литературной школы, как к основоположнику нового литературного направления — сентиментализма, создателю «нового слога», новой системы «Российского языка»[5], составившему целую эпоху в истории русской литературно-языковой культуры.

Вместе с тем почти тогда же началась резкая критика как идеологических основ творчества Карамзина, его космополитических устремлений, так и его стиля, названного «салонным», его мнимого «тяготения» к порче русского языка заимствованием иностранных слов и оборотов — сначала со стороны представителей консервативного дворянства[6], а потом в более резкой форме

---

[1] См. «Известия Академии наук СССР, Отделение литературы и языка» («ИАН ОЛЯ»), т. XIX, вып. 3, 1960.

[2] Там же, стр. 261.

[3] Там же.

[4] Там же, стр. 261—262.

[5] См. сводку самых ранних суждений о творчестве Карамзина, об его языке и стиле в работе В. В. Сиповского «Н. М. Карамзин, автор „Писем русского путешественника"». СПб. 1899, стр. 513—523.

[6] Ср. «Иппокрена», 1799, IV, стр. 19—22.

и с иным содержанием со стороны той передовой дворянской интеллигенции, из которой позднее вышли декабристы.

Однако, как это часто бывает, большинство современников не искало и не стремилось найти истоки творчества Карамзина, разграничить субъективное, индивидуальное и национально-актуальное в его стилистической теории и практике, определить его роль в оформлении и развитии национальной русской литературы.

В истории русской литературы в общем виде отмечалась связь стиля Карамзина с творчеством Фонвизина, с одной стороны, Хераскова и Муравьева — с другой. Так, С. П. Шевырев заявлял: «Фонвизин своею прозою предсказал Карамзина» [1].

Акад. Я. К. Грот указывал на «великое достоинство» фонвизинских писем, особенно писем к сестре, как памятника народно-разговорной, «домашней» речи второй половины XVIII века. «Видим, — писал акад. Грот, — что люди образованные тогда *говорили* точно так же, как ныне, но так *писать* никто не умел, кроме Фонвизина. Однако из сочинений Фонвизина, отличающихся новостью языка, при жизни его сделались особенно известны только две комедии... Но тогда никому еще не приходила идея, что язык комедии должен перейти в другие роды сочинения» [2]. Вот почему Фонвизин, по мнению Я. К. Грота, не мог оказать непосредственного очень большого влияния на последующее развитие жанров русской литературы и русского литературного языка в конце XVIII века. Творчество Фонвизина во всей его широте, во всех его жанрах стало известно лишь тогда, когда карамзинская реформа уже было осуществлена. Вместе с тем Я. К. Грот подчеркивал чрезвычайно важную роль, которую сыграли в формировании национальной русской литературы, ее народной специфики и в развитии русского литературного языка в XVIII веке стили сатирической литературы. Эта мысль высказывается и современными историками русского языка [3].

«Реформа письменного языка начата была у нас сатирическими писателями. Первым между ними был Кантемир», — писал Я. К. Грот. Однако «пример Кантемира остался потерянным для последующих писателей, и когда Фонвизин и Крылов заговорили подобным же образом, они, конечно, не имели в виду своего предшественника, а безотчетно повиновались требованию своего таланта. Но язык, который бессознательно угадали наши три сатирика, должен был окончательно развиться и приобрести

---

[1] Н. П. Барсуков, Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. XI, СПб. 1897, стр. 164. Ср. «Русские классики и театр». «Искусство», Л.—М. 1947. Статья проф. П. Н. Беркова «Театр Фонвизина и русская культура», стр. 107.

[2] Труды Я. К. Грота, т. III, СПб. 1901, статья «Фонвизин», стр. 83—84.

[3] См. Н. В. Трунев, Кантемир в истории русского литературного языка, Омск, 1952; С. В. Калачева, Сатиры Кантемира, М. 1953; Р. Б. Паина, Роль и значение А. Д. Кантемира в истории русской литературы, Минск, 1954, и др.

всеобщее одобрение в *повести*, как в таком роде литературы, в котором, по связи его с жизнью, дарование и искусство автора могут действовать на самый обширный круг читателей»[1]. Я. К. Грот различает три основных стиля в языке Фонвизина (высокий, напр., в «Слове на выздоровление велик. кн. Павла Петровича», средний, напр., в письмах к П. И. Панину, и простой — в комедиях, в письмах к сестре). Поэтому он не соглашается с характеристикой слога Фонвизина в известной монографии кн. П. А. Вяземского о Фонвизине, приписывавшего фонвизинскому слогу, без оговорки, неуместную пестроту галлицизмов и славянизмов[2].

Таким образом, вопрос о значении Фонвизина в истории стилей русской литературы XVIII века не может считаться вполне решенным так же, как и вопрос о степени воздействия стилей фонвизинской прозы на стиль Карамзина[3], хотя в последнее время творчеству Фонвизина было посвящено несколько очень ценных и важных исследований, среди которых следует особенно отметить докторскую диссертацию К. В. Пигарева («Творчество Д. И. Фонвизина», 1954) и разыскания Г. П. Макогоненко[4].

Акад. Я. К. Грот — вслед за И. И. Дмитриевым — склонен был связывать стиль Карамзина непосредственно с нормами этикетной разговорной речи дворянского общества 70—80 годов XVIII века. По его словам, Карамзин «принял в руководство... русский разговорный язык, развивая и обогащая его по возможности из собственных его начал, но в случае надобности заимствуя из других языков отдельные слова, иногда же и обороты, не противные духу русского языка...»

«...Слог Карамзина был нов по своей пластичности, по богатству образов и живописи выражений, в которых слова... являлись в новой связи, в новых счастливых сочетаниях.

Так возникла в первый раз на русском языке проза ровная, чистая, блестящая и музыкальная, в выразительности и изяществе не уступавшая прозе самых богатых литератур Европы»[5].

По словам Я. К. Грота, «Карамзин дал русскому литературному языку решительное направление, в котором он еще и ныне (т. е. в шестидесятые годы XIX в. Статья Грота относится к 1867 году. — *В. В.*) продолжает развиваться».

---

[1] Труды Я. К. Грота, т. III, СПб. 1901, статья «Фонвизин», стр. 84.

[2] Там же, стр. 85.

[3] Ср. автореферат Н. М. Гомон к диссертации на тему: «Лексикографическая деятельность Д. И. Фонвизина и лексика его комедий», Киев, 1949. Ср. также об «Опыте российского сословника» статью того же автора в журнале «Русский язык в школе», 1955, № 3.

[4] См. Д. И. Фонвизин, Собр. соч. под редакцией Г. П. Макогоненко. Ср. статью Г. П. Макогоненко о сочинениях Фонвизина в журнале «Русская литература», 1959, № 3.

[5] Я. К. Грот, Карамзин в истории русского литературного языка, в кн: «Филологические разыскания», СПб. 1899, стр. 86.

Стилистическая реформа Карамзина, в таком понимании почти совпадавшая с процессом выработки норм русского национального литературного языка, отрывается от конкретных общественно-исторических условий развития русской литературы и русского литературного языка, и все дальнейшее послекарамзинское развитие русской литературно-языковой культуры представляется в форме единого потока, двигавшегося в русле карамзинской стилистической системы. Все эти суждения глубоко антиисторичны. Ими принижается значение литературной деятельности Пушкина и последующих великих представителей национальной русской реалистической литературы.

Не менее противоречивы были в дореволюционной филологии представления и об отношении стиля Карамзина к литературно-языковой деятельности новиковского круга.

Тесная связь молодого Карамзина с Новиковым и его окружением, литературное и общественно-политическое воспитание Карамзина в среде московского масонства, естественно, как будто наталкивали некоторых исследователей на необходимость искать корней карамзинской стилистики в стилях Новикова и его школы, а также масонской литературы вообще.

Еще С. П. Шевырев каламбурно отозвался о новиковском журнале «Детское чтение для сердца и разума» как о «детской школе Карамзина, где он первоначально вырабатывал свой слог» [1]. Однако большая часть тех исследователей, которые говорили о влиянии «Новиковской школы» на формирование стиля Карамзина, ограничивала это влияние узкими хронологическими рамками 80-х годов, до заграничного путешествия Карамзина. Кроме того, некоторые литературоведы странным образом сочетали указания на влияние «Новиковской школы» с признанием зависимости карамзинской стилистической реформы от «английских теоретиков».

«Работы в «Детском чтении», — писал Л. И. Поливанов, — замечательные по той отделке языка, которою заметно отличается все, что печаталось в этом издании, подготовили тот новый язык, с которым потом Карамзин выступил на литературное поприще; здесь же он углубился в теорию поэтического творчества и, как видно, многое усвоил из английских теоретиков» [2].

Между тем общая оценка роли Н. М. Карамзина в истории русской речевой культуры невозможна без тщательного исследования литературно-языковой деятельности предшествующих и современных ему писателей и — прежде всего — Н. И. Новикова, с которым Н. М. Карамзин был тесно связан, и не только в период, предшествующий заграничному путешествию. «Благородная натура этого человека, — писал о Новикове В. Г. Белин-

---

[1] См. М. Погодин, Н. М. Карамзин, ч. 1, стр. 56.

[2] Л. И. Поливанов, Очерк жизни и литературной деятельности Карамзина. Н. М. Карамзин, Избранные сочинения, ч. 1, М. 1884, стр. 34.

ский, — постоянно одушевлялась высокой гражданской страстью — разливать свет образования в своем отечестве. И он увидел могущественное средство для достижения этой цели в распространении в обществе страсти к чтению... Когда явился Пушкин, всякое ходячее по рукам стихотворение, действительно хорошее или только казавшееся хорошим, приписывалось Пушкину, хотя бы и вовсе не принадлежало ему. Так и Новикову приписывалось издание всякой книги и одобрение всякого таланта: это выразительно указывает на его роль на сцене русской литературы» [1].

Н. А. Добролюбов подчеркивал общественно-политическое значение сатиры Новикова, его сатирических журналов: «Новиков... был первый и, может быть, единственный из русских журналистов, умевший взяться за сатиру смелую и благородную, поражавшую порок сильный и господствующий» [2]. Правда, сатирическая струя в стиле Новикова с середины 70-х годов очень ослабела и как бы готова была иссякнуть.

Однако считалось, что в деятельности Н. И. Новикова и его окружения проблема «нового слога Российского языка» и проблема сентиментального стиля были выдвинуты в истории русской речевой культуры гораздо раньше Н. М. Карамзина и в более широком национальном плане.

Акад. Н. С. Тихонравов указывал на громадную роль Н. И. Новикова в развитии стилей русской литературы, а отчасти и русского литературного языка и на зависимость стилистической реформы Карамзина от литературной деятельности Новикова. Он писал: «Над переводом статей «Детского чтения» вырабатывался слог Карамзина. До сближения с Новиковым он напечатал только перевод идиллии Геснера «Деревянная нога» (СПб. 1783), в котором встречаются места такого рода: «Потеряние некоторых из вас своих отцев, коих память должна пребыть незабвенна в ваших сердцах, сделало, что вы, вместо чтоб ходили повеся голову, страдая под игом рабства, взираете ныне с радостию на восходящее солнце, и утешительные пении распространяются повсюду» (стр. 6—7). Таков петербургский язык Карамзина. Другая речь слышится в тех переводах историографа, которые изданы им, когда он жил в обществе словесников Новикова... В 1789 году уже писались «Письма русского путешественника» языком, который выработался в школе Новикова. Здесь начался новый литературный язык, создание которого относят обыкновенно к одному Карамзину, тогда как сам он воспитывался в обществе переводчиков Новикова. Прямое и, по нашему убеждению, вполне справедливое свидетельство современника так важно в деле вопроса о преобразовании русского литературного языка Карамзиным, что мы приводим его вполне:

---

[1] В. Г. Белинский, Избранные сочинения, т. III, Гослитиздат, М. 1941, стр. 544—545.

[2] Н. А. Добролюбов, Полн. собр. соч., т. I, ГИХЛ, 1934, стр. 258.

«Стоит составить по годам рациональный католог всех изданных Компаниею трудов, сочинений, переводов, эфемерид, чтобы увидеть, какое обдуманное движение дано литературе, слогу и слову. — Это настоящая, с тем именем, эпоха преобразования языка, неведущими относимая на одно лицо Карамзина, который был там молодым сотрудником»[1]. (См. И. Ф. Тимковского «Памятник Ивану Ивановичу Шувалову» в «Москвитянине», 1851, №№ 9 и 10, стр. 41)[2].

Но такого рода суждения об исторических корнях «нового слога Российского языка» и — соответственно — о литературной деятельности Карамзина были единичны. К тому же они не сопровождались тщательным конкретно-историческим анализом связи стиля Карамзина со стилем Н. И. Новикова и его школы. Ведь Н. И. Новиков был не только борцом за высокую культуру русского языка и за его чистоту, но и яростным противником дворянского космополитического европеизма.

В журнале «Кошелек», выступая так же, как и в «Живописце», против распространенного в дворянских кругах второй половины XVIII века низкопоклонства перед западно-европейской культурой, рассказав о том, что он и несколько его друзей решили всеми силами бороться против злоупотребления иностранными словами, Н. И. Новиков пишет: «Мы находили, что Российский язык не дойдет до совершенства своего, если в письменах не прекратится употребление иностранных слов, но потом встретилось новое препятствие: оное состояло в том, что если в письменах и начнут с крайнею только осторожностию употреблять иностранные речения, а будут отыскивать коренные слова Российские, и сочинять вновь у нас не имевшихся, по примеру немцев, то и тогда сие утвердиться не может, если не будет такая же строгость наблюдаема и в обыкновенном Российском разговоре». И далее звучит призыв к культурной разработке и литературному обогащению стилей устно-разговорной речи: «Ибо неоспоримая есть истина, что доколе будут презирать свой отечественный язык в обыкновенном разговоре, дотоле и в писменах не может оный ни до совершенства дойти, ни обогатиться»[3].

Программа литературно-языковой реформы Н. И. Новикова была идеологически содержательнее, разнообразнее, шире и в некоторых отношениях демократичнее карамзинской. Замалчивание роли Новикова и его литературного окружения в истории стилей русской художественной литературы и стилей русского литературного языка способствовало распространению односторонней и, по-видимому, преувеличенной оценки карамзинской стилистической реформы.

---

[1] Н. С. Тихонравов, Сочинения, т. III, ч. 1, М. 1898, стр. 155—156. Ср. также В. О. Ключевский, Очерки и речи. Второй сборник статей, М. 1912, стр. 279.

[2] Н. С. Тихонравов, Сочинения, т. III, ч. 1. Примечания к стр. 156.

[3] «Кошелек», 1774, стр. 11—12 и 13—14.

Лишь в советской науке более глубоко и конкретно-исторически поставлен вопрос о Н. И. Новикове и его просветительской деятельности [1], все шире раскрывается значение Н. И. Новикова и в истории русской литературы и языка. «Задолго до Карамзина, — читаем в «Истории русской литературы» [2], — новиковские журналы «Утренний свет» и «Московское издание» философски подготовляли и стилистически оформляли сентиментализм в литературе».

Взгляды Карамзина на задачи литературно-языковой реформы во многих отношениях складывались под влиянием деятельности Новикова и его круга, хотя затем развивались в более узком классовом, антидемократическом направлении. Вместе с тем для всестороннего исторического освещения идеологических основ и литературной деятельности Карамзина и стилистического существа карамзинской языковой реформы нельзя оставлять в стороне вопрос об иных, более революционных и в основном более демократических путях развития направлений, жанров и стилей русской литературы, которые обозначились в творчестве А. Н. Радищева и «радищевцев», а также в публицистических сочинениях И. А. Крылова.

Таким образом, оценка литературного творчества и литературно-языковой реформы Карамзина, сложившаяся в дореволюционной историографии и частично перешедшая в советские работы по истории русской литературы и русского литературного языка, должна быть признана односторонней и недостаточно историчной. Она нередко покоилась на положениях, восходящих к пристрастному, социально-ограниченному и заинтересованному суду современников Карамзина, идеологически близких к нему групп дворянства, а также на тех представлениях о едином потоке развития русской литературы и стилей русского языка, которые культивировались в традиционной истории русской культуры (еще с самого начала XIX в.).

Между тем элементы национально-русской демократической культуры в последней четверти XVIII века получили яркое литературно-художественное и философско-публицистическое выражение в творчестве Радищева, в стиле таких его произведений, как «Путешествие из Петербурга в Москву», ода «Вольность», «Беседа о том, что есть сын отечества» и др. Радищев стремился

---

[1] См. кандидатские диссертации: Г. П. Макогоненко, Московский период деятельности Николая Новикова, Л. 1945; Л. Я. Фридберг, Николай Иванович Новиков (московский период деятельности 1779—1792 гг.), М. 1946. Ср. также: «История русской литературы», изд. АН СССР, т. IV, глава о Н. И. Новикове. Г. П. Макогоненко, Николай Новиков и русское просвещение XVIII в., М.—Л. 1951. Ср. еще кандидатскую диссертацию А. И. Горшкова и автореферат ее «Народно-разговорная лексика и фразеология в сатирических журналах Н. И. Новикова 1769—1774 гг.», 1949 (Московский гос. пед. ин-т имени В. И. Ленина).

[2] «История русской литературы», изд. АН СССР, т. IV, ч. 2, М.—Л. 1947, стр. 144.

в своем «Путешествии» и других сочинениях разоблачить с позиций передовой русской общественной мысли и заклеймить самодержавно-крепостнический политический строй современной ему России с ее властителями, «пиявицами ненасытными», «варварами, недостойными носить имя человечества», с «ужасными узами» рабства, сковывающими многомиллионное крестьянство, с правительственным беззаконием, произволом и моральным гниением, указать реальные пути и действенные способы освобождения народа от ига царей и других притеснителей и наметить общие контуры последующего развития национальной русской культуры.

Согласно взглядам Радищева, и государство, и наука, и искусство, и общественная деятельность людей должны быть поставлены на службу народу и направлены на защиту его интересов, на общественное благо. Сам народ представлялся Радищеву огромной активной созидательной силой, которая станет решающим фактором истории будущего. Радищев стремился «разбудить к новой жизни молодое поколение и очистить детей, рожденных в среде палачества и раболепия» (как писал Герцен о декабристах в своих «Концах и началах»).

В своих произведениях Радищев откликается на все острые общественно-политические, моральные и философские вопросы, которые волновали передовое русское общество в последней трети XVIII века. В советских работах по истории русской литературы и культуры XVIII века творчество Радищева рассматривается как закономерный факт и фактор русской и европейской литературы, науки и общественной мысли XVIII века. Постепенно раскрывается и значение стилистических опытов Радищева в истории преодоления и преобразования системы трех стилей, господствовавших в эпоху классицизма.

Таким образом, в освещении и понимании литературного творчества Карамзина все острее выступает вопрос о характере отношения его к передовой, прогрессивной просветительской литературе XVIII века и особенно в отношении к литературной деятельности Радищева и его сторонников. Эти вопросы выдвигаются с разной степенью остроты и с разных сторон в многочисленных советских работах по истории русской литературы и журналистики XVIII века (Я. Л. Барскова, В. П. Семенникова, Н. П. Пиксанова, П. Н. Беркова, К. Сивкова, Г. А. Гуковского, З. И. Чучмарева, Н. И. Мордовченко, Л. Б. Светлова, Ю. Лотмана и др.) [1] и получили особенно резкую и прямолинейную по-

---

[1] Вот еще некоторые из работ по изучению языка и стиля Радищева, представляющие некоторый интерес в связи с сопоставлением радищевского стиля с карамзинским: А. Н. Васильева, О некоторых художественных особенностях «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева. «Ученые записки Московского Областного педагогического института», т. 40. Труды кафедры русской литературы, вып. 2, 1956. Ср. также «Ученые записки...», т. 42, Труды кафедры философии, вып. 3, 1956. А. Н. Васильева,

становку и соответствующее истолкование в трудах В. Н. Орлова и Г. П. Макогоненко. Говоря о разделении сентиментализма в русской литературе конца XVIII века в своем исследовании «Русские просветители 1790—1800-х годов», В. Н. Орлов утверждает, что это разделение «нашло законченное воплощение в творчестве Карамзина и Радищева — писателей, занимавших *противоположные фланги литературного фронта»*[1] (курсив мой. — *В. В.*). «Карамзин и Радищев стоят в начале раздельных путей, по которым русская литература пошла впоследствии — в пушкинское время и позже. Консервативно-реакционный сентиментализм Карамзина и его учеников уводил в сторону от жизни — в мир уединенных душевных переживаний и созерцательного любования мирными красотами природы либо в область грустных воспоминаний об утраченных «идеалах» феодальной эпохи и иллюзорных мечтаний об их воскрешении. Путь этот закономерно приводил к тенденциозному сглаживанию реальных противоречий действительности и к оправданию устоев и «правопорядка» самодержавно-крепостнического строя. Активное, революционное искусство Радищева, основные идейно-художественные принципы которого были в той или иной мере восприняты наиболее радикальными деятелями русской литературы, вело к жизни, к народности, к глубокому раскрытию острейших противоречий социально-исторической действительности, к борьбе с самодержавием и крепостничеством»[2].

Предостерегая наших литературоведов против поспешного зачисления Радищева в разряд «сложившихся реалистов», В. Н. Орлов стремится доказать в связи с противопоставлением идеологических основ и стилистических качеств творчества Радищева и Карамзина, что в русском сентиментализме «боролись различные, враждебные друг другу идейные и художественные тенденции, что одни из них подготавливали будущий реализм, а другие, напротив, оказались питательной почвой для антиреалистического искусства»[3]. Итак, Радищев и Карамзин — антиподы[4]. Карамзин объявляется, в противовес Радищеву и радищевцам, общественно-политические и культурные интересы которых «целиком вращались в кругу национальных проблем»,

---

Художественный метод Радищева. Автореферат канд. диссертации, М. 1953. Ю. М. Лотман, А. Н. Радищев в борьбе с общественно-политическими воззрениями и дворянской эстетикой Карамзина. Автореферат канд. диссертации, Тарту, 1951. М. А. Данкова, Роль русской народной поэзии в творчестве А. Н. Радищева. Автореферат канд. диссертации, М. 1954. А. М. Куканов, Пушкин и Радищев. Автореферат канд. диссертации, 1954. Л. И. Кулакова, А. Н. Радищев и вопросы художественного творчества в русской литературе XVIII в. (докт. дисс.), М. 1954, и мн. др.

[1] Вл. Орлов, Русские просветители 1790—1800-х годов, 2-е изд., М. 1953, стр. 361.

[2] Там же, стр. 362.

[3] Там же, стр. 365.

[4] «Как человек, гражданин и писатель, Карамзин был совершенным антиподом Радищева» (там же, стр. 55).

космополитом, противником своеобразных путей развития русской культуры.

«Идея преемственности национального культурного развития была для Карамзина пустым звуком. «Связь между умами древних и новейших россиян прервалася навеки», — утверждал он в программной речи, произнесенной в Российской академии[1]. Поэтому, когда Карамзин касался проблем культуры, литературы, литературного языка, эстетика народного и национального не имела для него никакой цены: «Красоты *особенные,* составляющие характер словесности *народной,* уступают красотам общим: первые изменяются, вторые вечны. Хорошо писать для россиян: еще лучше писать для всех людей»[2].

Путь Карамзина, по мнению В. Н. Орлова, «в широком историческом плане был бесперспективным путем»[3]. Поэтому «неправомерно говорить о «карамзинском периоде» в развитии русской литературы»[4].

В соответствии с этой квалификацией предлагается произвести коренную переоценку литературно-языковой и стилистической реформы Карамзина. «Бесспорно, — поучает В. Н. Орлов, — что *решающее* значение в развитии русской литературы и русского литературного языка могла иметь теоретическая практика лишь тех писателей, которые обращались к неисчерпаемым богатствам национального общенародного языка и на его базе разрабатывали и строили свою стилистику. Классово-ограниченная реформа Карамзина в известной мере также способствовала развитию русского литературного языка (поскольку некоторые стороны ее оказались плодотворными), но в целом не имела общенародного и общенационального значения»[5]. «Между тем реальное значение и коренные результаты карамзинской реформы до самого последнего времени, как правило, чрезмерно преувеличивались»[6]. В. Н. Орлов решается даже утверждать, что «практическая работа Карамзина и его соратников в сфере литературного языка дала в общем ничтожные результаты»[7]. Само собой разумеется, что эти голословные утверждения, к тому же основанные на неразграничении стилей литературного языка и стилей художественной литературы, лишены необходимого конкретного историко-лингвистического обоснования. Затронутые здесь вопросы не могут быть всесторонне рассмотрены и глубоко исторически разрешены на основе современных наших знаний о литературной деятельности Карамзина, о развитии и

---

[1] 5 октября 1807 г.

[2] Вл. Орлов, Русские просветители..., стр. 371. См. также Н. М. Карамзин, Соч., т. IX, СПб. 1835, стр. 275.

[3] Там же, стр. 52.

[4] Там же, стр. 53.

[5] Там же, стр. 383.

[6] Там же.

[7] Там же.

изменениях его словесно-художественной системы, о выдвинутой и разработанной им новой системе стилей русской литературы.

Но Г. П. Макогоненко в своем исследовании «Радищев и его время» пошел еще дальше в дискриминации литературно-художественной и общественно-публицистической деятельности Карамзина. По мнению Г. П. Макогоненко, Карамзин, вернувшись в Москву из путешествия по Европе в сентябре 1790 года — после ареста и ссылки Радищева, «сознательно отмежевывался от своих старых связей, и от связей с Новиковым прежде всего» [1]. «В своих статьях 90-х годов Карамзин выработал новое содержание и новый стиль дворянской идеологии» [2]. «От Карамзина начался путь русского либерализма, с его игрой в слова, с прикрытием реакционной сущности своей политики либеральной фразеологией» [3]. Смело используя «специальную фразеологию, свойственную передовой революционной мысли: «общественное благо», «друг человечества», «закон твой — просвещение» и т. д. [4], Карамзин опустошает ее, лишает просветительного содержания. Утверждая свою «утешительную» философию индивидуалистической морали, Карамзин открыто боролся с идеями Просвещения; он «активно и сознательно стремился сентиментальное направление противопоставить молодой, только начавшей складываться в России гражданской поэзии. При оценке поэзии Карамзина обычно замалчивают ее воинствующе-антипросветительский характер» [5]. Карамзин стремится разрушить радищевское учение об общественно-активном человеке, просветительскую теорию о величии человека [6]. По мнению Г. П. Макогоненко, «дворянско-буржуазная наука, объявив Карамзина и его школу носителями передовых идей в литературе, в канун появления декабризма тщательно затушевывала антипросветительский пафос деятельности писателей-сентименталистов» [7]. И нет, как полагает Г. П. Макогоненко, большего исторического заблуждения, чем то, когда творчество Карамзина рассматривается как «идейно-эстетический итог XVIII века», и поэтому «курс русской литературы XIX века начинается с анализа творчества Карамзина и его школы» [8].

В силу своей дворянской ограниченности, «творческое наследие Карамзина уже к 10-м годам XIX века утратило значение, оказалось устаревшим» [9].

Правда, «творчество Карамзина открывало в известной мере новые возможности в искусстве изображения человека, вело к

[1] Г. П. Макогоненко, Радищев и его время, М. 1956, стр. 525.
[2] Там же, стр. 526—527.
[3] Там же, стр. 527.
[4] Там же, стр. 528.
[5] Там же, стр. 533.
[6] Там же, стр. 535—536.
[7] Там же, стр. 542.
[8] Там же.
[9] Там же, стр. 545.

раскрытию его психологии. Известны заслуги Карамзина в области языка. Эстетические открытия Карамзина определили появление Жуковского, чьи поэтические достижения были усвоены и Пушкиным. Но творчество гения русского народа прежде всего опиралось на идейные достижения русских просветителей XVIII века вообще, и Радищева в частности»[1].

В этой концепции очень много неясного и исторически неоправданного. Прежде всего бросается в глаза полное пренебрежение к истории стилей русской художественной литературы. У Г. П. Макогоненко изложение политических взглядов Карамзина (не учитывающее при том их эволюцию) заслоняет и даже отменяет историческую характеристику литературного творчества этого писателя. Портрет Карамзина-писателя рисуется тусклыми, шаблонными и однотонными красками[2]. Не упомянуто даже о пушкинской оценке стиля радищевской прозы.

Противопоставление карамзинскому творчеству словесно-художественной системы и мировоззрения Радищева вместе с продолжателями его литературного дела становится еще более резким и прямолинейным, когда Радищева объявляют критическим реалистом. Некогда акад. П. Н. Сакулин писал: «По «Путешествию» Радищева можно изучать сентиментальный стиль не хуже, чем по «Письмам русского путешественника» и по «Бедной Лизе» Карамзина»[3]. Правда, сентиментализм Радищева определялся как сентиментализм социальный[4]. Но уже с середины 20-х годов текущего столетия в стиле Радищева стали находить все больше и больше примет «реалистического письма» (П. Г. Любомиров, А. П. Скафтымов).

Так, наряду с теорией двух сентиментализмов «революционного», радищевского и «реакционного», карамзинского, постепенно складывается у некоторых советских литературоведов убеждение в том, что Карамзин и Радищев принадлежали к разным литературным направлениям. Творческий метод Радищева квалифицируется как критический реализм (И. П. Плотников, В. Р. Щербина, Ю. М. Лотман, Н. Л. Степанов, Н. К. Пиксанов, П. Н. Берков, С. Ф. Елеонский и др.)[5].

«В центре внимания Радищева, — пишет П. Н. Берков, — в «Путешествии» все время стоит не автор с его переживаниями, не абстрактный человек с его горестями и радостям , с его «унынием» и «меланхолией», как у Карамзина, а русский народ, крепостное русское крестьянство, обездоленное, угнетаемое, вся-

---

[1] Г. П. Макогоненко, Радищев и его время, стр. 545.

[2] См. рец. И. З. Сермана «Ценное исследование о Радищеве». «XVIII век», сб. 4, М.—Л. 1959, стр. 455.

[3] П. Н. Сакулин, Пушкин и Радищев, М. 1920, стр. 35.

[4] См. П. Н. Сакулин, Русская литература, ч. II, М. 1929, стр. 324.

[5] С. Ф. Елеонский, Реализм Радищева. «Литература в школе», 1952, № 4. Ср. П. Н. Берков, А. Н. Радищев в истории русской литературы. «Ленинградский университет», 1949, 1 сентября, № 28.

чески эксплуатируемое и помещиками, и купцами, и чиновниками, но полное больших человеческих чувств, полное потенциальной, часто прорывающейся революционностью»[1]. И «не только «Путешествие из Петербурга в Москву», но и последовавший за ним «Дневник одной недели» является доказательством того, что Радищев был одним из зачинателей русского критического реализма как в форме «объективной» («Путешествие»), так и в форме «психологической» («Дневник одной недели»)»[2].

Но иногда элементы реализма открываются и у Карамзина. Н. К. Пиксанов в своей работе («„Бедная Анюта“ Радищева и „Бедная Лиза“ Карамзина. К борьбе реализма с сентиментализмом») писал: «Радищев и Карамзин — не союзники в созидании единого стиля, а враги, антагонисты. Один из них — глубокий реалист, другой — убежденный сентименталист...»[3].

«Сентиментализм Карамзина и его единомышленников становится воинствующим...». Но «борьба решилась в пользу Радищева и реализма.

Борьбу эту ошибочно было бы понимать только как борьбу двух литературных стилей, двух эстетических систем, сентиментализма и реализма. Неверно было бы понять ее и как столкновение двух теоретических мировоззрений, консервативного и революционного...»[4]

«Склонных к формализму литературоведов сбивало с толку то обстоятельство, что в «Путешествии» Радищева находимы подобия или прямые восприятия сентиментальной манеры — в языке, в лиризме, в жанровых элементах «Путешествия». Но такие черты не органичны для стиля «Путешествия»; преобладают и количественно, и по своей значимости черты реалистические.

Столь же бесспорно, что и в стиле «Бедной Лизы» и вообще у Карамзина — новеллиста и поэта, как и у других русских сентименталистов, явственны черты реализма. Так, достижением литературного реализма явилась культурно-психологическая характеристика Эраста: «...довольно богатый дворянин, с изрядным разумом и добрым сердцем, добрым от природы, но слабым и ветреным», «вел рассеянную жизнь, думал только о своем удовольствии, искал его в светских забавах, но часто не находил: скучал и жаловался на судьбу свою»; «читывал романы, идиллии; имел довольно живое воображение» и т. д. Много реалистических черт рассеяно в повести «Юлия», как и в других психологических повестях Карамзина. Сам будучи даровитым, искренним поэтом-лириком, Карамзин писал («Аониды», вторая книга): «Поэзия состоит не в надутом

---

[1] П. Н. Берков, Некоторые спорные вопросы современного изучения жизни и творчества Радищева. «XVIII век», сб. 4, 1959, стр. 198.

[2] Там же, стр. 204.

[3] «XVIII век», сб. 3, 1958, стр. 321.

[4] Там же, стр. 323.

описаний ужасных сцен натуры, но в живости мыслей и чувств. Молодому питомцу муз лучше изображать в стихах первые впечатления любви, дружбы, нежных красот природы», — и вот в русской сентиментальной лирике находим много правдивых, реалистических изображений душевной жизни. Больше того: у Карамзина найдем иронические высказывания против ультрасентиментализма...

И все-таки Карамзин остается сентименталистом. Индивидуализм, субъективизм, асоциальность, авторитарность властно определяют собою стиль Карамзина, — как социальность, демократизм, материализм, революционность организуют стиль Радищева»[1].

Уже из этой цитаты ясно, что понимание реализма здесь является очень условным и неопределенным.

Между тем в творчестве Радищева, при всем богатстве, выразительности и ярком своеобразии его стиля, при широком использовании этим писателем разных пластов разговорно-бытовой, народной речи, далеко не всегда достигалось единство содержания и формы, иногда обнаруживалось несоответствие между новым идейным содержанием и старыми, архаическими стилистическими формами его выражения.

Так, Радищев решительно отвергал мистико-кабалистические «бредоумствования» масонства, он боролся с идеалистическими учениями масонов о природе, о происхождении человека и его сознания, о «мирах иных» и т. п. Однако нельзя сказать, чтобы стиль Радищева был совершенно свободен от всякой связи с языком масонской литературы и что Радищев в своем стиле совсем преодолел ту языковую традицию, в русле которой двигалась литературная деятельность М. М. Хераскова, А. М. Кутузова, И. В. Лопухина, а отчасти Н. И. Новикова (не в области сатиры) и других ученых и писателей 70—90-х годов XVIII века.

Нередко слышится близкий ритм, обнаруживается как бы сходный с радищевским словарь в памятниках русского масонства. Например, в «Размышлениях о науке масонской»: «Всякое существо страждущее и воздыхающее имеет над тобой право; берегись когда-нибудь не признать оного; не ожидай, чтобы пронзающий вопль бедности восклицал к тебе. Предупреждай и утешай несчастного в робости; не зарази тщеславием источников воды жизненной, в которых несчастный должен утолить свою жажду; не ищи награды за твое благотворение в пустых плесках толпы народной»[2]. Само собой разумеется, что идеологическая и общественно-политическая направленность внешне однородных приемов речи, сходных слов

---

[1] «XVIII век», сб. 3, стр. 324.

[2] Ал. Семека, Русские розенкрейцеры и сочинения императрицы Екатерины II против масонства, «ЖМНП», 1902, № 2, стр. 389—390.

и фразеологических выражений в стиле Радищева и в стиле предшествующей и современной ему масонской литературы могли быть глубоко различны. В силу своей сложности, противоречивости, идеологической насыщенности и социально-речевого многообразия язык и стиль Радищева, конечно, должны активно использоваться при анализе произведений Карамзина соответствующего периода его деятельности. Такое сопоставление очень важно и полезно для определения глубоких качественных различий — и известных схождений — между революционно-демократическим мировоззрением Радищева и либерально-буржуазным — Карамзина и между основополагающими принципами их стилистики, тем более что многие из тех вопросов и идей, которые занимают существенное место в творчестве Радищева, волновали также молодого Карамзина и нашли своеобразное отражение в его ранних сочинениях[1].

Правда, в стиле Радищева шире и разнообразнее представлены и использованы элементы народно-разговорной и народно-поэтической речи. «На „просторечие“ как на один из источников своего стиля ссылается сам Радищев (в главе „Вышний Волочок“), он любит просторечие и не боится, подобно Карамзину, вводить в свое изложение грубоватые простонародные слова: „чуть я не лопнул“, „плюнул ему в рожу“, „куда ни вертись“, „кто тебя толкает в шею“, „куды какой затейник“, „кого черт не давит“, „поворотя оглобли“, „что за манер“, „два крючка сивухи“, „шасть в двери“, „рот разинув до ушей, зевнул во всю мочь“, „голова хуже болвана“, „подтибрил“ и т. п.»[2].

Вместе с тем в стиле Радищева поражает широта употребления разных стилей и форм церковнославянской речи. Радищев иногда прибегал к словарю, типичному для древнерусской, преимущественно церковной, письменности («отжени», «отриновен», «помаваемое», «днесь», «внезапу», «убо», «аможе» и т. п.). Он глубоко использует изобразительные средства церковно-книжного витийственного слога. Таким образом, в отличие от Карамзина, который стремился к точной фиксации стилистических норм общего литературного языка, Радищев необыкновенно широко раздвигает пределы возможного применения в повествовательной и философско-публицистической прозе слов, образов, конструкций и изобразительных средств как народного просторечия и фольклорной поэзии, так и церковно-книжного высокого слова, иногда «обветшалого» типа.

---

[1] О наличии некоторых соответствий и соотношений между «Путешествием из Петербурга в Москву» Радищева и «Письмами русского путешественника» Карамзина см. статью: Erwin Wedel, A. N. Radiščevs «Reise von Petersburg nach Moskau» und N. M. Karamzins «Reisebriefe eines Russen». «Die Welt der Slaven», 1959, Jahrgang IV, Hft. 3 und 4.

[2] С. Ф. Елеонский, Из наблюдений над языком и стилем «Путешествия из Петербурга в Москву», «XVIII век», сб. 3, 1958, стр. 328—329.

Необходимо, впрочем, иметь в виду, что творчество Карамзина в его развитии, изменениях и колебаниях еще очень мало изучено, что у нас нет академического издания сочинений Карамзина, что многие важные произведения этого писателя затерялись в изданиях конца XVIII и начала XIX века и что прямолинейно вычерченные контрасты между литературными системами Радищева и Карамзина не всегда достаточно рельефны и убедительны. Например, вопрос о границах литературного языка и языка художественной литературы, как их понимал и определял Карамзин, очень сложен. Эти границы в представлении Карамзина менялись на протяжении около сорока лет. И сам Карамзин в своей литературной деятельности по разным направлениям то сужал, то расширял пределы литературного слога. Во всяком случае, несомненно, что в начале своего литературного поприща Карамзин гораздо свободнее включал в круг своего пользования такие формы традиционного высокого и простого стиля, от которых он затем отказался. В соответствии с этим, естественно, подвергалась изменениям и структура среднего, карамзинского стиля. В рецензии на «Виргилиеву Энеиду, вывороченную на изнанку» Н. Осипова Н. М. Карамзин писал: «Никто из древних поэтов не был так часто травестирован, как бедный Виргилий... При всем моем почтении к величайшему из поэтов Августова времени, я не считаю за грех такие шутки... Только надобно, чтобы шутки были в самом деле забавны; иначе они будут несносны для читателей, имеющих вкус. По справедливости можно сказать, что в нашей *вывороченной наизнанку Энеиде* есть много хороших и даже в своем роде прекрасных мест»[1]. В числе примеров удачных выражений, приводимых Карамзиным, есть такие, которые позднее Карамзин признал бы пошлыми, грубыми и простонародными. Например:

И сам *к сторонке притуляся*[2],
Он ветрам всем свободу дал.

Вздурились ветры, засвистели,
Взвились, вскружились, полетели;
Настала сильная гроза;
Иной *пыхтел* надувши губы,
Другой шипел оскаля зубы,
Иной дул *выпуча глаза.*
Горшок у бабы как со щами
Бурлит в растопленной печи,
Так точно сильными волнами
Кипело море в той ночи.

---

[1] «Московский журнал», 1792, ч. VI, стр. 204.

[2] Ср. у И. С. Тургенева в рассказе «Малиновая вода» («Записки охотника»): «После пожара этот заброшенный человек приютился или, как говорят орловцы, «притулился» у садовника Митрофана».

Зевес тогда, с постели вставши,
Спросонья морщился, зевал;
И только лишь *глаза продравши,*
Нектара чашку ожидал
Иль попросту *отъемной водки*[1].

На креслах штофных с бахромою
Разнежившись сидел Эней,
И хвастать начал он собою
Перед Дидоною своей.
Все вдруг замолкли, *занишкнули,*
К рассказам *уши протянули*
И слушали *разинув рот.*
Эней, то видя, восхищался,
Как можно больше лгать старался,
Весь *надседая свой живот*[2].

Заканчивает свою рецензию Карамзин такими словами:

«Есть ли бы вся Энеида была так травестирована, то я поздравил бы русскую литературу с хорошим и весьма хорошим комическим произведением; но, к сожалению, много и слабого, растянутого, слишком низкого; много также нечистых или противных ушам стихов — например:

Был мрак и днем, так как в ночи.
Облизываяся как кот и проч.»[3].

Если обратиться к самой первой части ирои-комической поэмы Н. Осипова[4], то легко догадаться, что́ Н. М. Карамзин признал бы в ней слабым, «слишком низким», грубым. В качестве примеров комически выразительного стиля Карамзин действительно подобрал и более гладкие и более «нейтральные» стихи. К «слишком грубым» он, очевидно, относил выражения такого рода:

Эней был удалой детина
И самый *хватский молодец*;
Герои все пред ним *скотина*;
Душил их так, как волк овец. (272)

Эней, и без того детина,
Был самый *хватский молодчина*,
Куда ни кинь так молодцом. (285)

---

[1] Любопытно, что, кончая цитату этими словами, Карамзин тем самым признает слишком гадким следующий стих: «Для прочищения пьяной глотки».

[2] «Московский журнал», 1792, ч. VI, стр. 204—207.

[3] Там же, стр. 207—208.

[4] См., напр., сборник: «Ирои-комическая поэма». Редакция и примечания Б. Томашевского. Издательство писателей в Ленинграде, 1933, стр. 267—292. Далее цитаты и ссылки на страницы приводятся по этому изданию.

Но знать, что на Олимпе *бабы*
По-нашему ж бывают слабы
И так же трудно их унять. (272)

Судьбы свирепой *оплеухи*
Его *жиляли* так, как мухи. (273)

Все море сделалось *как тюря.* (275)

Настала в море *чертовщина.* (275)

Иной от страха и от скуки
Сивухой наполнял живот. (275)

Нептун, услыша суматоху,
Бурлили ветры как в волнах,
Хотел им с сердца дать *жарёху*
И всех заколотить в щелях. (277)

Тотчас *сварганили селянку,*
Поевши, принялись за склянку
И стали *плотно куликать*;
Забыли грусти все и скуки;
И прежние свои все муки
Сивухой стали заливать. (278)

Разбойник, *хват, урвач,* гуляка (279)

Явилась вдруг пред ним *колдовка,*
Цыганка, старая *хрычовка.* (281)

Хватив крючок он винной кашки,
Ни в чем как будто не бывал;
Пошли по животу мурашки,
И он повеселее стал. (283—284)

Тотчас пошли у всех поклоны
И шарканья наперерыв;
Пошли учтивства, *забобоны*;
Всяк сделался там *в ласках чив.* (285)

Но туп как *сущая дубина*
И *разгильдяй* как самый слон. (286)

Во все хайло все заревели. (291)

Проворы *лясы подпущали,*
Нарциссы *дурищ облещали.* (291)

Встретив в стихотворении «К Лире» («Моск. журнал», ч. VI, 217) слово — *полуда*:

Считая знатность за полуду,
Я знаю, что под ней есть яд, —

Карамзин делает примечание: «*Не низко ли сие слово в стихах?*»

Будущий граф Д. Н. Блудов определил отношение Карамзина и его школы к «простому слогу» таким афоризмом: «Слог самый простой не есть язык обыкновенных разговоров, так же как и самый простой фрак не есть еще шлафрок»[1]. С этой точки зрения следует оценивать взгляд Д. Н. Блудова на стиль Крылова, как на «площадной и подлый». Характерен такой анекдот, рассказанный Д. Н. Блудовым: «„Что это за басня! — вскричал Крылов, прочитав *Пьяницу* Александра Измайлова. — Какие отвратительные картины и какой площадной подлый слог!“ — „Да, — сказал ему Д[митриев]; — это ваша свинья в платье квартального“. Хороший урок для писателей, имеющих талант и славу. Их пример заразителен»[2].

Интересны также для характеристики отношения Карамзина и его приверженцев к языку фольклора такие суждения Д. Н. Блудова о русских пословицах:

«Везде пословицы называют хранилищем мыслей народных; мне кажется, что русские можно назвать и хранилищем сердечных чувствований. Наши предки завещали нам, как святыню, не только остроумные наблюдения отцов своих, не только советы их благоразумия, но и выражения чувствительности. Все знают пословицу: Не по хорошу мил, а по милу хорош, которая содержит в себе тайну любви и ее странностей. Другая: Милому сто смертей, очень живо изображает беспокойство сердца, творящего для себя ужасы. Но, может быть, всех лучше и трогательнее одна, меньше известная: Не сбывай с рук постылого, приберет бог милого! Какая прекрасная, почти небесная мысль: любовью к друзьям охранять врагов от самых желаний ненависти! Она дышит великодушием, нежностью и верою в провидение»[3].

Антинародный слащавый сентиментализм этого рассуждения очень типичен для эпигонской литературы карамзинистов этого толка (ср. стиль кн. П. И. Шаликова).

В последних работах Г. П. Макогоненко, относящихся к литературной деятельности Карамзина, выступают иные соображения и иные противопоставления. В своей статье «Был ли карамзинский период в истории русской литературы?» Г. П. Макогоненко стремится доказать, что в истории русской литературы, когда в ней (так же, как и в западноевропейских лите-

---

[1] Е. П. Ковалевский, Граф Блудов и его время, Спб. 1866, стр. 242.
[2] Там же, стр. 243.
[3] Там же, стр. 245.

ратурах) «под воздействием идей Просвещения складывались два художественных метода, определявших *два литературных направления — реализм и сентиментализм»*[1], «Карамзин — это не только шаг вперед, но и *отступление* от уже завоеванного литературой русского Просвещения, преодоление тех традиций, которые были заложены передовой литературой 70—80-х годов XVIII столетия, борьба с литературой рождавшегося реализма»[2], с достижениями Фонвизина, Радищева, Державина, Крылова. «Утверждая новое направление, Карамзин действовал решительно, широко и смело. Он отказался от многих великих традиций русской литературы: от понимания писателя как гражданина, от сатиры, от объективного изображения жизни, от возвеличения человека, от проповеди активной гражданской деятельности во имя изменения несправедливого мира и уничтожения зла и многого другого. Отрицая и преодолевая сатирическое, реалистическое направление, борясь с просветительной идеологией, Карамзин устанавливал связь с предшествовавшей ему литературой через голову этого направления, замалчивая его опыт и достижения. Так, между прочим, была выработана собственная периодизация русской литературы XVIII века и определено место новой школы в ее истории»[3]. Здесь литературное творчество Карамзина, его деятельность по усовершенствованию стилей русской художественной литературы и литературного языка произвольно — для геометрической прямолинейности противопоставлений — отрывается даже от Фонвизина и Державина.

Совершенно ясно, что Г. П. Макогоненко не находит и дороги от Карамзина к Пушкину. В связи с этим весь «карамзинский период» в истории русской литературы, с 90-х годов XVIII века до начала 40-х годов XIX века, для Макогоненко оказывается литературоведческой фикцией, начало создания которой положено самим Карамзиным. К такому убеждению ведет Г. П. Макогоненко его уверенность в том, что русский реализм как художественный метод и литературное направление создавался или создан «творческими достижениями Фонвизина, Державина, Крылова и Радищева». Правда, по утверждению Г. П. Макогоненко, «между реализмом XVIII века и сентиментализмом много общего»[4]. Но Карамзину теперь противопоставляется по своему влиянию на ход развития русской литературы в конце XVIII и начале XIX века Державин-поэт. «Художественное воплощение автобиографического героя Державина, осознавшего себя свободной личностью, было ве-

---

[1] Г. Макогоненко, Был ли карамзинский период в истории русской литературы? «Русская литература», 1960, № 4, стр. 8.

[2] Там же, стр. 10.

[3] Там же.

[4] Там же, стр. 8.

личайшим открытием русской поэзии XVIII века. Оно было сделано до Карамзина, на иной философской и эстетической основе. Стихи Державина раскрывали обаятельный мир души русского человека, гражданина и патриота. Главным в открытии Державина было изображение лирического героя в единстве общего и частного, гражданина, исполняющего свой долг, и частного человека. А как только на мир стала смотреть неповторимо богатая личность, так в стихах оказалось возможным запечатлеть реальность, конкретность окружавшей поэта природы...

Карамзинской декларации о поэте — „искусном лжеце", чью заслугу составляет уменье „вымышлять приятно" и „строить замки на песке", противостоял державинский цикл стихов о роли поэта и месте поэзии в общественной жизни — „Памятник", „Лебедь" и „Храповицкому"»[1].

О художественной прозе Карамзина и его литературно-критической публицистической деятельности не сказано ничего или почти ничего. Все сводится к достижениям в области стихотворных жанров.

«Художественные открытия Державина были немедленно усвоены молодыми поэтами — Давыдовым, Батюшковым, Пушкиным»[2]. Пушкин учился у Давыдова и Батюшкова. Вместе с тем Пушкин понял, что Жуковский открыл новые богатства романтической поэзии, «поэзии чувства и сердечного воображения». Все эти новые поэтические достижения, реализованные вне школы Карамзина, Пушкин подверг творческому синтезу и, преодолев романтизм, в самом начале 20-х годов «выходит на дорогу поэзии действительности. Но то не было возвратом к старому», к державинской традиции[3]. «Завоевание Пушкиным историзма, овладение опытом психологического раскрытия внутреннего человека позволили ему, опираясь на первые достижения писателей-реалистов, окончательно утвердить реализм в русской литературе»[4].

Такими соображениями, не менее односторонними и прямолинейными, чем старая схема, не только отвергается положение о «карамзинском периоде» в истории русской литературы, но и внушается искаженное представление об истории стилей русской художественной литературы конца XVIII — начала XIX века. Особенно поражает исключение проблемы стилей прозы и пренебрежение к вопросу о взаимодействии и развитии разных жанровых стилей стихотворного языка.

В сущности, по схеме, очень близкой к взглядам Г. П. Макогоненко, а отчасти В. Н. Орлова, построена статья Г. В. Ермаковой-Битнер «Поэты-сатирики конца XVIII — начала

---

1 «Русская литература», 1960, № 4, стр. 23.

2 Там же, стр. 24.

3 Там же.

4 Там же, стр. 32.

XIX в.»[1]. «Карамзинизм» здесь понимается упрощенно и неисторично[2].

Необходимо глубже вникнуть в творческую эволюцию Карамзина и объективно-исторически оценить его роль в истории русской литературы и ее стилей, а для этого важно исследовать сочинения Карамзина в их настоящем объеме и подлинном виде.

При изучении с стилистической точки зрения журналов 90-х годов бросаются в глаза интересные стихотворения и прозаические произведения, принадлежность которых перу Карамзина может быть доказана почти с непреложной достоверностью и которые, однако, остаются не включенными ни в издания его сочинений, ни в библиографические указатели его творчества. Одни из них касаются общих философских, нравственных и общественно-политических основ мировоззрения молодого Карамзина, другие развивают его взгляды на крестьянский вопрос, крепостное право и народный быт, в третьих отражаются литературно-эстетические вкусы Карамзина.

---

[1] «Поэты-сатирики конца XVIII — начала XIX в.» Библиотека поэта. Большая серия. Второе издание, Л. 1959.

[2] Ср. по этому вопросу мнение П. Н. Беркова в рецензии «Значительный вклад в изучение русской сатиры конца XVIII — начала XIX века». «Русская литература», 1960, № 4, стр. 227.

ГЛАВА II

ИСЧЕЗНУВШИЙ ТЕКСТ: «РАЗНЫЕ ОТРЫВКИ (ИЗ ЗАПИСОК ОДНОГО МОЛОДОГО РОССИЯНИНА)» Н. М. КАРАМЗИНА

1

В той сложной общественно-идеологической и политической атмосфере, в которой оказался Карамзин, издатель «Московского журнала», окруженный подозрением и недоброжелательством царского правительства, сомнениями и недоверием руководителей московской масонской организации, старших ее членов, у молодого литератора, естественно, складывалось убеждение в непримиримости интересов «отцов» и «детей», старшего и молодого поколения русской дворянской интеллигенции. «Московский журнал» должен был, по мнению Карамзина, стать органом, выразителем идей и чаяний передовой интеллигентной молодежи. Заканчивая издание «Московского журнала» в 1791 году, сам Н. М. Карамзин в ноябрьском выпуске поместил заметку «От издателя к читателям». Здесь, заявив о своем решении продолжить издание «Московского журнала» и на 1792 год, Карамзин намекает на трудности своего положения:

«Я издал уже одиннадцать книжек — пересматриваю их, и нахожу много такого, что мне хотелось бы теперь уничтожить или переменить. Такова участь наша! Скорее Москва-река вверх пойдет, нежели человек сделает что-нибудь беспорочное — и горе тому, кто не чувствует своих ошибок и пороков! Однако ж смело могу сказать, что издаваемый мною журнал имел бы менее недостатков, *есть ли бы 1791 год был для меня не столь мрачен; есть ли бы дух мой*... Но читателям, конечно, нет нужды до моего душевного расположения.

Надежда, кроткая подруга жизни нашей, обещает мне более спокойствия в будущем; есть ли исполнится ее обещание, то и Московский журнал может быть лучше. Между тем прошу читателей моих помнить, что его издает *один* человек. Есть ли бы у нас могло составиться общество из *молодых* (курсив Карамзина. — *В. В.*) деятельных людей, одаренных *истинными* способностями; есть ли бы сии люди — с чувством своего достоинства, но без всякой надменности, свойственной только низким душам — совершенно посвятили себя литературе, соединили свои таланты и при алтаре благодетельных Муз обещались ревностно распространять все изящное не для собственной славы, но *из благородной и бескорыстной любви к добру*; есть ли бы сия любезнейшая мечта моя когда-нибудь превратилась в существенность: то я с радостию, сердечною радостию удалился бы во мрак неизвестности, оставя сему почтенному обществу издавать журнал, достойнейший благоволения Российской публики».

Тут же Карамзин подчеркивает, что у «Московского журнала» есть строго определенная программа и план. «Некоторые из присланных мне пиес остались не напечатанными, не для того, чтобы я почитал их худыми, но для того, что они *по чему-нибудь* не входили в план Московского журнала»[1].

Любопытно, что в той же IV части «Московского журнала» Карамзин поместил отрывки из «Писем русского путешественника», в которых описывает свои встречи с кумиром масонства — Лафатером — прежним своим кумиром и свое разочарование в нем. Карамзин заключает свое описание выражением страстной любви к отечеству и такими словами песни, которая «несется из окон соседнего дома: „Отечество мое! любовью к тебе горит вся кровь моя; для пользы твоея готов ее пролить; умру твоим нежнейшим сыном... Мы все живем в союзе братском; друг друга любим, не боимся, и чтим того, кто добр и мудр. *Не знаем роскоши, которая свободных в рабов, в тиранов превращает*“»[2].

Внутреннее единство, продуманность, разнообразие изображения жизни и прогрессивное общественное значение программы «Московского журнала» очень ясно ощущались ближайшим к Карамзину поколением дворянской либеральной интеллигенции. «Московский журнал» ставился в непосредственную связь с журналами Новикова. В «Арзамасе» молодой и тогда еще либерально настроенный П. А. Вяземский писал по поводу предполагаемого Арзамасского журнала: «Мы можем считать у себя только двух журналистов: Новикова и Карамзина. Первый был бичом предрассудков, бичом немного жестоким и отзывающимся грубостью тогдашнего времени. Карам-

---

[1] «Московский журнал», ч. IV, второе издание, 1801, стр. 239—243.
[2] Ср. «Письма русского путешественника», 1797, ч. II, стр. 291—292.

зин в «Московском журнале» разрушил готические башни обветшалой литературы и на ее развалинах положил начало новому европейскому изданию, ожидающему для совершеннейшего окончания искусных трудолюбивых рук. Другие журналисты предприняли издание журналов, не имея никакой твердой цели, разве кроме той, чтобы наложить на читателей крест терпения; исключая одного Лабзина, который при кресте терпения первейшей степени домогался и равноапостольской веры.

Нам остается сочетать в журнале примеры двух наших журналистов и разделить издание на три разряда: Нравы, Словесности и Политика. В первом объявить войну непримиримую предрассудкам, порокам и нелепостям, омрачающим картину нашего общества. Нападать на это есть уже действительная дань, приносимая добру. Во втором вести ту же войну с теми же врагами, стреляющими в нас, в здравый рассудок и вкус из окон «Беседы» и Академии: но вместе с тем, отучая публику от дурных. примеров, приучать ее к хорошим и таким образом соединить в руке силу разрушающую и созидательную. В политике довольствовать простодушным изложением полезнейших мер, принятых чуждыми правительствами для достижения великой цели: *силы и благоденствия народов*. Изложением распрей *политического света* о предметах важных в государственном устройстве, и таким образом сделать в Китайской стене отделяющей нас от Европы, не пролом, открытый наглости всех мятежных стихий, но по крайней мере отверстие, через которое мог бы проникнуть луч солнца, сияющего на горизонте просвещения света и *озарить* мрак зимней ночи, обложившей нашу вселенную.

Из известных журналов «Французский Меркурий» более всех может служить нам примером» [1].

Следует припомнить и суждение В. Г. Белинского о «Московском журнале»: «В своем „Московском журнале", а потом в „Вестнике Европы" Карамзин первый дал русской публике истинно журнальное чтение, где все соответствовало одно другому: выбор пьес — их слогу, оригинальные пьесы — переводным, современность и разнообразие интересов — умению передать их занимательно и живо и где были не только образцы легкого светского чтения, но и образцы литературной критики, и образцы умения следить за современными политическими событиями и передавать их увлекательно. Везде и во всем Карамзин является не только преобразователем, но и начинателем, творцом» [2].

В «Московском журнале» не было особого жанра программных статей по идеологическим и общественно-политиче-

---

[1] «Арзамас и арзамасские протоколы», 1933, Издательство писателей в Ленинграде, стр. 240—241.

[2] В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, Гослитиздат, М. 1948, т. 3, стр. 207.

ским вопросам. В этом и заключалось резкое отличие «Московского журнала» от масонских журналов Новикова. Читатель должен был искать отголосков мировоззрения издателя, ответов на разные общественные и литературно-художественные вопросы в «Письмах русского путешественника», в рецензиях на разные сочинения и театральные представления, в отделе «Смеси», в «стихотворениях в прозе», имевших аллегорический смысл, и т. п.

Правда, уже в карамзинском объявлении об издании «Московского журнала» содержался намек на то, что этот журнал не будет помещать «теологические, мистические, слишком ученые, педантические сухие пиесы». Это объявление поразило некоторых масонов, воспринявших его как оповещение Карамзина о разрыве с масонской просветительной традицией. Однако оно не помешало значительной масонской группе во главе с М. М. Херасковым и Ф. П. Ключаревым остаться в составе сотрудников «Московского журнала».

Общеизвестно, что первая часть «Московского журнала» открывается стихотворением М. М. Хераскова «Время». Но не обращалось достаточного внимания на то, что это стихотворение первоначально подписано только инициалами *И. К.* Едва ли можно истолковать их иначе как: *Истинный Каменьщик.*

Та же подпись *И. К.* находится в части первой «Московского журнала» под басней «Осел и лира»:

Осел увидел лиру, —
Известно, у осла каков умок, —
Осел сказал: на что безделка эта миру?
  Мне лучше сена клок.
А лира, заиграв, ему проговорила:
Я сделана для муз, не для ослова рыла.

(«*Моск. журнал*», ч. I, стр. 151.)

Вероятнее всего, Хераскову принадлежит также стихотворение в прозе «Альфида», напечатанное в части четвертой «Московского журнала» (251—272). Подзаголовок его — «Сочинение Х». К нему сделано примечание: «Хотя почтенной сочинитель и не сказывает нам своего имени, однако ж читатели легко могут узнать его по слогу пиесы» (251).

В «Московском журнале» сотрудничал ближайший друг Н. М. Карамзина и товарищ его по литературной работе и масонской деятельности А. А. Петров. Несомненно, им переведена из сочинений Г. Коцебу «Прогулка арабского философа Ал-Рашида» в части VI «Московского журнала» (17—22). Подписано: Пт. Характерно примечание Н. М. Карамзина: «Мой любезной, милой друг! За сей подарок, для меня драгоценный, благодарю тебя сердечно» (17).

А. А. Петрову принадлежит также эпитафия, напечатанная в части I «Московского журнала» (23):

Под камнем сим лежит сокрыто тленно тело,
Остаток юноши, достойного любви.
Он умер, испытав печали и надежду,
Постой, прохожий, здесь и глас его внемли, —
Во всяком ветерке сей глас к тебе несется —
«И я был жив как ты, и ты умрешь как я».

Буквой *П.* (т. е. Петров) подписан рассказ «Чудный сон (перевод из Психологического магазина)» («Моск. журнал,» ч. I, стр. 194—202).

Д. И. Дмитревский входил в число сотрудников новиковской переводческой или филологической семинарии при «Дружеском обществе» вместе с А. А. Петровым, Н. М. Карамзиным и другими. Е. И. Тарасов в своей работе «Московское общество розенкрейцеров» называет Д. И. Дмитревского в числе тех молодых масонов-переводчиков, труды которых редактировались И. П. Тургеневым и А. М. Кутузовым [1].

Характерна такая просьба друга и совоспитанника Н. М. Карамзина — А. А. Петрова по поводу «Московского журнала» в связи с разгромом новиковского кружка: «Кстати! Не можешь ли ты уведомить меня, в каких ныне обстоятельствах сочинитель «Гимна ходящему на крыльях», напечатанного у тебя в июне? Мне очень хочется знать о его участи» [2]. Речь идет о стихотворении Д. И. Дмитревского «Гимн» («Моск. журнал», ч. VI, стр. 235—237). Ироническое название его «Гимном ходящему на крыльях» заключает намек на такие стихи:

Тебя торжественно ходяща
Мы зрим на ветреных крылах.

Вообще же это — типично масонское стихотворение, прославляющее творца вселенной, отца времен. Характерна его фразеология и образы:

Восстаньте все земные роды!
Пари в Сион разумный мир!
Твоя рука живописует
В натуре дельну пестроту
И в веществе изобразует
Незриму смертным красоту
и т. п.

А. А. Петров справляется у Карамзина о судьбе его сотрудника и общего масонского товарища, члена новиковского кружка в связи с арестом Новикова.

Д. И. Дмитревскому принадлежит также «Гимн», напечатанный в части VII «Московского журнала» (кн. вторая, стр. 120—121). Здесь звучат те же религиозно-масонские мотивы:

---

[1] Е. И. Тарасов, Московское общество розенкрейцеров. Сб. «Масонство в его прошлом и настоящем», т. II, под редакцией С. П. Мельгунова и Н. П. Сидорова, Пг. 1915, стр. 13.

[2] См. М. П. Погодин, Н. М. Карамзин..., ч. I, стр. 205.

Вся натура возвещает
Нам премудрость всех творца;
Все, она что ни вмещает,
Показует нам отца.
Человеки! ах! познайте
Своего отца; сретайте,
Зрите вы его в делах,
В сих великих чудесах!

Ф. Ключарев (подписано Ф. Ключ.) поместил в «Московском журнале» перевод с польского: «Праздник старца. Сочинение епископа Нарушевича» («Моск. журнал», ч. III, изд. 2-е, 1801, стр. 293—301). Известно, что Карамзин был очень высокого мнения о литературных способностях и литературной деятельности Ф. П. Ключарева. Ф. Ключарев был членом директории, управляющей 8-ю (русскою) провинцией. Членами этой директории были также: И. П. Тургенев, В. В. Чулков, Шнейдер и Крупеников [1].

Сам И. П. Тургенев, принадлежавший наряду с Н. Н. Трубецким, И. В. Лопухиным и Н. И. Новиковым к высшим руководителям розенкрейцерского ордена, обративший Карамзина в масонство, в VI части «Московского журнала» поместил заметку «К портрету покойного князя Михайла Никитича Волконского» («Моск. журнал», ч. VI, стр. 64). Самый метод характеристики здесь — чисто масонский. «Любимое его слово бывало: il vaut mieux être que paroitre, которое он произносил весьма часто. Также нередко говаривал: irren ist menschlich, verharren ist teufelisch. Первое показывает его почтение к неприкрашенной добродетели; второе ненадменность и снисходительность, свойства любомудрия, почерпаемые в глубоком познании сердца человеческого».

Таким образом, о разрыве Карамзина с масонством по возвращении из заграничного путешествия говорить невозможно. Карамзинское объявление об издании «Московского журнала» и его задачах могло быть своеобразным тактическим приемом Карамзина, желавшего обеспечить своему журналу свободу дипломатического маневрирования. Поэтому идеологические, социально-политические установки «Московского журнала» приходится искать в разных статьях «Московского журнала».

Мотивы и условия поездки Карамзина за границу, изменения в масонском мировоззрении Карамзина, вызванные знакомством с бытом, политической обстановкой и идеями западноевропейской культуры и цивилизации, планы и замыслы Карамзина по возвращении на родину, шедшие в разрез с практикой и теорией реакционной, но очень влиятельной группы московского масонства, программа и задачи издания журнала, отношение к этому предприятию со стороны разных масонских объединений — все это до сих пор еще не было предметом детального конкретно-исторического исследования.

---

[1] «Масонство в его прошлом и настоящем», т. II, стр. 14.

Между тем важность этих проблем для понимания и оценки начальных этапов творческого пути Карамзина несомненны. Вот несколько иллюстраций и свидетельств, пусть недостаточно систематизированных, но все же в совокупности своей дающих возможность представить картину настроений и мыслей молодого Карамзина, очень непохожую на ту, которую по шаблону рисуют наши литературоведы.

Карамзин поехал в Европу отчасти из жажды самообразования, но больше за разрешением своих общественно-политических и религиозных сомнений и колебаний. Есть указания, что С. И. Гамалея по поручению «Дружеского общества» составил план путешествия Карамзина. «И признательный Н. М. Карамзин во время своего путешествия постоянно переписывался с Семеном Ивановичем (Тихонравов. Сочинения, т. III, ч. II, 96; «Русск. вестн.», 1862, т. XXXVIII, 747)»[1]. Несомненно, что духовная атмосфера новиковского круга, круга московских розенкрейцеров, в конце 80-х годов XVIII века не вполне удовлетворяла живого, талантливого молодого человека, уже побывавшего в кружке петербургской прогрессивной интеллигенции. Очень симптоматичны признания А. И. Плещеевой, хорошо знавшей внутренние распри масонов, в письме к А. М. Кутузову (от марта — апреля 1791 г.): «Он ехал с горестию оттого, что расстается с нами. Лучшие его разговоры при отъезде были те, как он вас увидит, одним словом, все составляло его удовольствие — мы, а потом — вы. Совестно (т. е. по совести. — *В. В.*) вам скажу, он более здесь ничего не оставлял; прочие его друзья так называемые, как скоро он им сказал, что он едет, то явным образом его возненавидели. А как он приехал, то никого более; следственно — кто же у него остался? Мы одни; он у нас... Не думайте, чтобы я слышала от него, что эти люди его ненавидят, о которых вы знаете, что я говорю, — нет, они многие сами мне говорили, и из сожаления желают ему всякого зла, какое только быть может, и *притом уверяют, что отменно любят* (курсив мой. — *В. В.*). Я в отмщение сама их столько, сколько мое сердце может ненавидеть, то их ненавижу. Вот, милый Алексей Михайлович, люди, которые проповедуют добродетель! Что вы после этого скажете? Вы, я уверена, ответите, что я их не понимаю. Нет, сударь, очень поняла и знаю, что они многие изверги, трусы, подлецы и малодушные, как малые ребята. Я таю это от Рамзея[2], сколько могу»[3]. Следовательно, московские масонские круги, недовольные поведением Карамзина — европейского путешественника, в то же время не отвернулись от него после поездки за границу, напротив, «уверяли, что отменно любят».

---

[1] М. В. Довнар-Запольский, Семен Иванович Гамалея. Сб. «Масонство в его прошлом и настоящем», т. II, стр. 31.

[2] Рамзей — масонское прозвище Карамзина.

[3] Я. Л. Барсков, Переписка московских масонов XVIII-го века, Пг. 1915, стр. 108—109.

Под влиянием своих западноевропейских впечатлений и знакомств Н. М. Карамзин еще сильнее отклонился от некоторых мистических увлечений масонства. В нем углубляются черты вольномыслия и даже атеистические порывы. По-видимому, они были тесно связаны с его увлечением буржуазно-революционным движением в Европе, социальными утопиями руссоистского типа.

Характерны намеки друзей Карамзина, рассеянные в их переписке. А. И. Плещеева, «гений-хранитель» Карамзина, в письме А. М. Кутузову (от 7 июля 1790 г.) — еще до возвращения Карамзина — жалуется: «К тому ж беспокойству получили мы письмо от Николая Михайловича (от 11 мая 1790 г. — из Парижа.— *В. В.*), совсем на него не похожее... Я боюсь, чтобы вы чего-нибудь не подумали более, — так вот что, его словами скажу, меня беспокоит одно только это слово: «Я вас вечно буду любить, ежели душа моя бессмертна». Вообразите ж, каково, ежели он в том сомневается! Это «ежели» меня с ума сводит!» [1] Для того чтобы понять всю силу и остроту этих волнений и недоумений масонских друзей Карамзина, следует припомнить сделанную позднее самим Карамзиным характеристику масонского новиковского круга. Это, по словам Карамзина, «были (или суть) не что иное, как христианские мистики: толковали природу и человека, искали таинственного смысла в Ветхом и Новом завете, хвалились древними преданиями, унижали школьную мудрость и проч., но требовали истинных христианских добродетелей от учеников своих» [2]. Революционные впечатления и новые знакомства и связи захватили Карамзина. Парижское письмо Карамзина (от 11 мая 1790 г.) настолько поразило и огорчило А. И. Плещееву, что она спешит предостеречь своего пылкого друга: «Не я одна, но всяк то ж тебе скажет, каково твое последнее письмо. Прочти, да рассмотри хорошенько себя не для нас, а для самого себя. Ежели ты с мыслями писал это письмо, то очень много надобно тебе назад оглянуться и подумать, что́ ты был в Москве, какое имел сердце и как мыслил: не то из тебя проклятые чужие краи сделали» (письмо А. И. Плещеевой к Н. М. Карамзину от 7/18 июля 1790 г.) [3].

Очевидно, масонов также смущало не столько казавшееся им легкомысленным и несерьезным желание Карамзина выступить в роли редактора-издателя наподобие Н. И. Новикова, но и опасение каких-нибудь неосторожных заявлений и разоблачений со стороны Карамзина. В Карамзине — редакторе «Московского журнала» и его ближайших сотрудниках, в объединившемся вокруг «Московского журнала» тесном содружестве влиятельные круги московского масонства увидели новую критически настроенную, самостоятельную группу диссидентов, как бы рас-

---

[1] Я. Л. Барсков, Переписка московских масонов XVIII-го века, стр. 2.
[2] См. М. П. Погодин, Н. М. Карамзин..., ч. I, стр. 24.
[3] Я. Л. Барсков, Переписка московских масонов XVIII-го века, стр. 3.

кольничью секту, ускользающую от опеки масонского центра. Вместе с тем друзей Карамзина тревожил космополитизм Карамзина, преклонение молодого путешественника перед западноевропейской культурой, его недостаточное, как им казалось, влечение к родному, отечественному, патриархальному. Ведь масоны культивировали своеобразный патриотизм. Характерны заявления масонов об «антузиазме во всем, касающемся до отечества нашего» (кн. Н. Н. Трубецкой); [1] А М. Кутузов пишет: «Люблю мое отечество, люблю до бесконечности» [2]. А. И. Плещеева писала А. М. Кутузову (от 22/31 июля 1790 г.): «А что вы пишете про нашего общего друга — милорда Рамзея, то, к несчастью, я почти всего того ж ожидаю. Вы так написали, как бы вы читали в моем сердце; но, к счастью, что не все, например, вы знаете причины, которые побудили его ехать. Поверите ль, что я из первых, плакав пред ним, просила его ехать; друг ваш Алексей Александрович (Плещеев. — *В. В.*) — второй; знать, что сие было нужно и надобно. Я, которая была вечно против оного вояжа, и дорого, дорого мне стоила оная разлука. Да, таковы были обстоятельства друга нашего, что сие непременно было должно сделать. После этого скажите, возможно ли мне было и будет любить злодея, который всему почти сему главная причина?.. После сего скажите, что он из упрямства поехал. Я все бы вам порядочно описала, но, право, сил нет писать в страхе, что письмо пропадет». Очевидно обстоятельства и причины отъезда Карамзина были таковы, что нельзя было раскрыть их, не опасаясь навлечь на себя и на Карамзина подозрения и гонения правительства. С поездкой Карамзина были связаны какие-то события и происшествия в масонском кругу. Ведь А. И. Плещеева явно намекает на возможность перлюстрации письма («сил нет писать в страхе, что письмо пропадет»). Не подлежит сомнению, что есть внутренняя связь между этими намеками на идеологический и общественно-политический перелом в Карамзине и последующими строками письма А. И. Плещеевой: «Вы пишете, что он будет навсегда презирать свое отечество, и сама сего смертельно боюсь. А как я составляю часть того ж, то и меня, стало, будет ненавидеть. Горько мне сие думать. Вы говорите, чтобы я ему простила сию слабость. Это уже не слабость, а более; чувствую, к стыду моему, что я на него буду сердиться и мучить себя стану...

...Увидев Рамзея, не стану с ним говорить о его вояжах. Вот моя сатисфакция за его редкие письма; и ежели он начнет, то я слушать не стану. Ежели будет писать — читать не стану, и первое мое требование, дабы он не отдавал никаких в печать своих описаний» [3].

---

[1] Я. Л. Барсков, Переписка московских масонов XVIII-го века, стр. 9.
[2] Там же, стр. 21.
[3] Там же, стр. 5—6.

Таким образом, больше всего масоны боялись появления «Писем русского путешественника», описания заграничной поездки Карамзина и иронического изображения русских порядков. Любопытно, что реакционные масоны вообще решительно отрицали пользу сатирического изображения русского быта.

Идеологический сдвиг в мировоззрении Карамзина после путешествия отражался, по мнению друзей-масонов, и в содержании и направлении «Московского журнала». А. М. Кутузов писал А. И. Плещеевой (от 17/28 декабря 1790 г.): «Удивляюсь перемене нашего друга и признаюсь, что скоропостижное его авторство, равно как план, так его «объявление» поразили меня горестно, ибо я люблю его сердечно. Вы знаете, я давно уже ожидал сего явления, — я говорю о авторстве, но я ожидал сего в совершенно ином виде. Я наслушался от мужей, искусившихся в науках, да и нагляделся во время обращения моего в мире, что истинные знания бывают всегда сопровождаемы скромностью и недоверчивостью самому себе. Чем более человек знает, тем совершеннее видит свои недостатки, тем яснее видит малость своего знания, и самым тем бывает воздержнее в словах своих и писаниях, ибо умеет отличить истинную пользу от блестящего и красноречивого пустословия.

Ежели в нашем отечестве будут издаваться тысячи журналов, подобных Берлинскому и Виландову, то ни один россиянин не сделается от них лучшим, напротив того — боюсь, чтобы тысяча таковых журналов не положила миллионов новых препятствий к достижению добродетели и к познанию самих себя и бога. Между нами сказано, страшусь, во-первых, чтобы наш друг не сделал себя предметом смеха и ругательства, или, что и того опаснее, чтобы успех его трудов не напоил его самолюбием и тщеславием — клиппа (ср. нем. Klippe — подводный камень.— *В. В.*), о которую разбивались довольно великие мужи. Чем более сии страсти получат пищи, тем более ослепят его и сделают своим рабом. Дай боже, чтобы не сбылась моя догадка; искренне, однако ж, скажу, что он стоит теперь на склизком пути»[1].

В связи с этим интересны суждения А. М. Кутузова о поприще писателя (в письме от 7/18 мая 1791 г.), опять-таки с явными намеками на Карамзина: «С ужасом и трепетом слышу слова сии: *за всякое праздное слово дашь ответ*. Все сие вкупе разгоняет облака бесстыдства, ослепляющего величайшую часть бумагомарателей, и делает меня неспособным быть сочинителем. Было некогда время, горел я желанием поместить мое имя в число писателей, и я начал было писать, и о весьма важной материи: *философическое исследование о причинах, приведших в ослабление любовь к отечеству в россиянах, объясненное и доказанное из истории нашего отечества*. Но, по счастию мое-

[1] Я. Л. Барсков, Переписка московских масонов XVIII-го века, стр. 58.

му, случившиеся тогда обстоятельства отвлекли меня от сего опасного предприятия... Исключая вдохновенных свыше, исключая малого числа побуждающих свою собратию к истинной пользе, все прочие писатели в глазах моих не понятны. Коль скоро простынет их жар, и они приобретут хладнокровие, да вопросят их, для чего и на какой конец писали? Истинно не возмогут ответствовать на сие. Почти все они пишут токмо для того, чтобы писать. Истинное их побуждение, хотя они и прикрывают оное различными благовидными предлогами, есть сие: я умнее и ученее моих сограждан, уча их, заставлю их удивляться моим дарованиям. Но сколь же не многие достигают и сей толико низкия цели? Чем кто более и прилежнее читал, тем яснее видит, что господа писатели суть по большей части попугаи отличныя памяти; один повторяет сказанное другим, и по большей части не сообразжаяся с местом и со временами. И в сем роде писателей почитаю я, однако ж, тех, которые пишут собственное свое, на своем языке, и точно в нравах своих соотчичей. Желающие переделывать француза в англичанина или россиянина в англичанина, немца во француза суть не что иное, как люди, бросающие в огонь хорошее целое платье и потом одевающиеся в шерсти, сшитые из мелких лоскутков различного цвета и различных материй.

По моему мнению, предлагать что-либо всенародно, не быв точно, твердо и непременно удостоверену в истине и пользе предлагаемого, есть безумная и наказания достойная дерзость. Совестный писатель должен всегда помнить, что суть между его читателями некоторые, менее его сведующие и принимающие все то, что писано, за чистые деньги. Ну, ежели ж он предлагает ложное и сие ложное распространится между многими, не все ли заблуждения сих бедняков падут тогда на его душу? Сия мысль долженствовала бы устрашать многих.

Может быть, ты скажешь, любезный друг, что *следуя моим правилам, немного бы имели мы книг. Тем лучше!.. В которое столетие жатва книжная была плодороднее нашего XVIII века? И в которое же время нравы людей были развращеннее времян наших?* Да и как сему быть иначе? Все хотят быть учителями, не учася; все хотят править, не быв сами управляемы. Современники наши пленяют парадоксами. Главная цель при писании — нравиться, и для сего стараются о внешности слога, наполняют оный громко или сладко звучащими речьми. От сего происходит, что мы не разумеем друг друга, влечем един другого в заблуждение и привыкнем говорить, ничего не мысля. Конечно, не скажу ничего излишнего, сказав, что множество сего рода сочинений есть источник падения наук, невзирая, что ныне кричат о великом просвещении нашего века, — а что всего страшнее и бедственнее, одна из главных причин неверствию... Ничто так не опасно, как почитать себя знающим, быв не что иное, как невежда. *Половина истин суть пагубные са-*

мые лжи... Не спорю, однако, что есть много материй, о которых можно писать не подвергая ни себя, ни читателей опасности, но и тут надлежит всегда иметь целью истину и исправление ближнего. Но чтобы исправлять, надлежит быть исправлену; чтобы исправлять с пользою, надлежит знать совершенно исправляемое».

И далее следуют явные намеки на содержание и стиль карамзинских «Писем русского путешественника».

«Все же сие уверяет меня, что не наружность жителей, не кавтаны и рединготы их, не домы, в которых они живут, не язык, которым они говорят, не горы, не море, не восходящее или заходящее солнце, суть предмет нашего внимания, но человек и его свойства. Все жизненные вещи могут также быть употребляемы, но не иначе, как токмо пособствия и средствы. Мы читаем в древней истории, что *все великие мужи путешествовали, но забываем то, что цель путешествия их была искать мудрых мужей, от которых бы им можно было учиться.* Иное дело путешествовать политику, купцу, военному человеку и художнику; иное дело — испытатель естества человеческого и нравоучитель; сии последние не имеют нужды выезжать из своего отечества; все то, чего они ищут, найдут в самих себе и в своих соотчичах. Знаю, что пчела, летая по лугам, извлекает сок из самых ядовитых растений и из всего составляет здравые и приятные соты; но, мой друг, сколь редки таковые пчелы между человеками» [1].

А. М. Кутузов пишет пародию на Карамзина и на его литературные замыслы (в письме к кн. Н. Н. Трубецкому от 31 декабря 1790 г./11 января 1791 г.). Здесь изображен духовный путь Карамзина, которому «минет скоро двадцать пять лет». «В древние времена сей возраст почитали едва ли не ребячьим». Духовная «несозрелость» Карамзина выдвигается как доказательство его неспособности выступить в роли наставника общества. Карамзин выучен и воспитан не натурой, а в оранжерее, в парниках. Он — скороспелое растение. Он отступил от традиции предков, от масонского смирения. «Тесно ограниченное просвещение представляло(сь) им совершенной невозможностию, чтобы юноша, не знающий человека вообще, не знающий нравственных свойств своих сограждан, не сведущий законов и политических связей своего отечества, мог преподать какое-либо полезное наставление... В прошедшие времена желающему заслужить в мире некоторое имя надлежало иметь самое существо дарования, но много ли же сих людей в мире? Сократы, Платоны, Солоны, Ликурги, Титы и Петры не родятся на подобие грибов в дождливое лето. В нашем XVIII, в сем просвещенном столетии такие пустые бредни потеряли всю

[1] Я. Л. Барсков, Письма А. М. Кутузова, «Русский исторический журнал», 1917, кн. 1—2, стр. 132—135.

силу; мы пользуемся драгоценною свободою, нужно только уметь читать и писать — бумаги у нас довольно; нужно только, кажется, быть писателем, и будем, конечно, не из последних... Мы скачем с чрезвычайной легкостию на воздушном поле наших нравственных познаний...»

Далее изображается воспитание русского литератора (т. е. того же Карамзина): «Мое воспитание не отличалось ничем от прочего нашего дворянства воспитания: научили меня болтать по-французски и немецки; на сих двух языках имел я счастие читать множество романов... Наставники мои были чужестранцы; некоторые из них на себе носили знаки отличия, но по особенной скромности носили оные под одеждами на теле. Сии знаки суть не маловажны — иероглифы, изображающие некоторое растение, упоминаемое в священном писании, и которое в своей красоте превосходит великолепие Соломона. От сих моих учителей познал я истинное состояние моего отечества, между прочим и то, что моим соотчичам недостает еще просвещения, что предубеждение их простирается так далеко, что *некоторые из них верят слепо тому, что сказано в священном писании.* Окончив сим образом курс моих наук, вступил я на позорище мира, познакомился с нашими учеными и остроумными журналистами, и от сего родилась во мне охота записаться в их благородный цех. Итак, решился твердо писать, хотя и сам еще не знал что̀; отправился я в чужие краи, зная, что сие придает немалую важность будущим моим сочинениям. С сим намерением проскакал я чрез некоторую часть Европы, посвящая, подобно вашему другу, мое внимание натуре и человеку, преимущественно пред всем прочим, записывая то, что видел, слышал, чувствовал, думал и мечтал. (Ср. в „Объявлении“ Карамзина: „Один приятель мой, который из любопытства путешествовал по разным землям Европы, — который внимание свое посвящал натуре и человеку, преимущественно пред всем прочим, и записывал то, что видел, слышал, чувствовал, думал и мечтал, — намерен записки свои предложить почтенной публике в моем журнале, надеясь, что в них найдется что-нибудь занимательное для читателей“[1].) Окончив курьерскую мою поездку, возвратился в мое отечество весьма уже незадолго пред разрешением от авторской моей беременности...»

Далее идет обращение этого «двойника» к Карамзину как к издателю «Московского журнала», уже напечатавшему «Объявление», «через которое возвещаете вы скорое ваше разрешение от подобного моему бремени! Всего более порадовало меня то, что вы приглашаете нашу собратию присылать к вам плоды их невоздержанности, обещав стараться о них, как о соб-

---

[1] «Московские ведомости», 1790, ноябрь, № 89. Ср. М. П. Погодин, Н. М. Карамзин..., ч. I, стр. 170.

ственных ваших детях. Теперь остается у меня одно сомнение: вы, наблюдая правила благоразумных благотворителей, предписываете пределы вашим благодеяниям, ограничивая оные исключением некоторого рода присылаемых к вам младенцов, как-то: теологических, мистических, слишком ученых, педантических и сухих. Я совершенно с вами согласен, и как не повиноваться вашим мнениям, ибо видна птица по полету — что *таковые сочинения не должны быть терпимы в благоучрежденном государстве;* но, признаюсь откровенно, я не разумею истинного значения сих названий, и для того, чтоб не прогневать вас, моего государя, присылкою чего-либо противного вашим намерениям, прошу дать мне чистое и ясное понятие о сих употребляемых вами заглавиях».

Подпись — «Попугай Обезьянин».

И затем — французский афоризм: Si nous étions des perroquets et des singes, nous serions excusables de parler et d'agir pour l'imitation de ce que nous voyons dire et faire aux autres [1].

Масон М. И. Багрянский писал А. М. Кутузову (от 29 января 1791 г.) о Карамзине: «Lord Ramsay est revenu avant moi, vous ne le reconnaitrez plus, il est tout à fait changé de corps et d'âme. Tous ceux qu'il a daigné de ses visites se sont brouillés avec lui dès l'instant même de son entreé. Il dit mille choses de nous, choses vraiment drôles. Il donne au public un journal, le plus mauvais sans doute, qu'on peut présenter au monde éclairé. Il croit nous enseigner des choses, que nous n'avons jamais connues. Tout ce qui regarde la patrie, est dit avec mepris et une injustice vraiment criante. Tout ce qui regarde les pays étrangers y est dit avec extase. Entre autre la pauvre Livonie est maltraitée au dernier degré. Il faut la passer, dit-il, les yeux fermés. La chère Courlande n'est rien moins que la terre promise, et il est étonnant, comment les Juifs se sont trompés. Il se dit le premier écrivain russe, il veut nous enseigner notre langue maternelle, que nous n'entendons guère, c'est lui qui nous ouvrira les trésors cachés. Son journal est en forme de lettres. Il y a déjà une centaine de souscripteurs... Alex. Alex. P—w est toujours son ami intime et son apologiste le plus zelé, nous autres qui tenons encore les anciens prejugés, nous sommes des envieux, qui loin de pouvoir imiter les talents et les mérites des grands hommes de ce siècle, rampons dans la crasse ignorance des siecles superstitieux» [2].

(«Лорд Рамзей возвратился до меня, вы его не узнаете, он совсем изменился и телом и духом. Все те, кого он удостоил своими посещениями, поссорились с ним с момента его прихода. Он говорил тысячу вещей о нас, вещей действительно смешных.

---

[1] Я. Л. Барсков, Переписка московских масонов XVIII-го века, стр. 71—73. («Если бы мы были из числа попугаев и обезьян, нам было бы простительно говорить и действовать подобно тому, что мы видим — как говорят и делают другие».)

[2] Там же, стр. 86—87.

Он публикует журнал, без сомнения, самый плохой, какой только можно представить просвещенному миру. Он думает, что объяснит нам вещи, о которых мы никогда не знали. Обо всем, что касается родины, он говорит с презрением и с поистине кричащей несправедливостью. Обо всем же, что касается чужих стран, говорит с восхищением. Между другими бедная Ливония обижена до последней степени. Нужно проезжать ее, говорит он, закрыв глаза. Милая Курляндия не что иное, как земля обетованная, и он удивлен, как евреи ошиблись. Он называет себя первым русским писателем, он хочет нас учить нашему родному языку, которого мы почти не слышим, и это именно он откроет нам скрытые сокровища. Его журнал имеет форму писем. Есть уже сотня подписчиков. Алекс. Алекс. П — в — его задушевный друг и самый ревностный последователь, мы же остальные, кто придерживается еще прежних предубеждений, мы — завистники, которые, будучи далеки от возможности подражать талантам и заслугам великих людей нашего века, пресмыкаются в грязи невежества вековых суеверий»).

А. М. Кутузов в том же духе писал своим друзьям и друзьям Карамзина — Плещеевым, повторяя отчасти суждения М. И. Багрянского. «Скажите мне, — спрашивает он А. И. Плещееву (в письме от 4/15 марта 1791 г.), — что делает наш Рамзей? Он предложил мне загадку и замолчал. Не знаю, что о сем думать. Видно, что путешествие его произвело в нем великую перемену в рассуждении прежних друзей его. *Может быть, и в нем произошла французская революция.* Желал бы знать, в чем состоит его журнал и какой имеет успех в публике. Ежели догадки мои справедливы, то отечество наше изображается им не в весьма выгодном свете. Но тем приятнее описаны прочие государствы. Думаю, что и сама Курляндия, в сравнении с Россиею, представляется ему раем или, по малой мере, обетованною землею. Сие есть свойство наших молодых писателей: превозносить похвалами то, чего они не знают, и хулить то, чего познать не стараются. Признаюсь, я часто думаю о Рамзее и делаю множество догадок о его журнале и сие возбуждает во мне желание прочитать оный, дабы поверить самого меня. Боюсь, чтобы он не наделал себе врагов своими писаниями, не принося никому ни малейшия пользы» [1].

А. М. Кутузов о том же спрашивал и в том же убеждал А. А. Плещеева (в письме от 4/15 марта 1791 г.): «Может быть, занимаешься чтением лорда Рамзея? и к сему не прилепляйся слишком. Он не может описывать ничего иного, как внешнего внешним образом; но сие не есть упражнение человека, старающегося шествовать к цели человека. Признаюсь, я читал множество журналов и весьма остроумных, но не сделали они меня

---

[1] Я. Л. Барсков, Переписка московских масонов XVIII-го века, стр. 99—100.

лучшим; были у англичан журналы другого рода, но ныне они не в моде»[1].

Тот же А. М. Кутузов (от 7/18 мая 1791 г.) писал А. И. Плещеевой о Карамзине: «Состояние нашего Рамзея меня несколько беспокоит. Из вашего письма и многих других обстоятельств кажется мне, что источник его грусти не есть головная болезнь, но какая ни есть внутренняя причина, которую он старается скрывать. Не дивитесь его холодности и не приписывайте оные перемене его к вам дружбы. Я полагаю оную совершенно в ином источнике. Вы знаете его пылкость; господствующая в нем мысль берет верх над всеми прочими; все его способности устремляются к единому предмету; весьма естественно, что все другие представляются быть в недействии. Не забывайте, что он автор и, как кажется, имеющий главною своею целию прославиться в сем звании и заслужить имя хорошего писателя. Я думаю, нередко и во сне упражняется он в писаниях. Другая причина, кажется мне, следующая: *он не имел никогда уважения к своему отечеству;* путешествие его, виданное, слышанное им, свобода, сопряженная с каждым путешественником, — все сие совокупно неуважение его претворило в презрение, которого, может быть, и сам он не подозревает; присовокупите к сему некоторого рода неудачу в предприятии, расстройку экономических обстоятельств; ему хочется быть паки вне отечества, но не имеет на сие достаточных способов. Вот, ежели токмо догадки мои основательны, истинная причина его грусти и мнимой к вам холодности... Леты и опыты прохладят некогда его воображение, и он будет смотреть на все иными глазами»[2]. Таким образом, А. М. Кутузов подозревает, что Карамзин хотел бы эмигрировать из России. Быть может, завязавшиеся за границей масонские связи Карамзина были иного толка, иной политической ориентации, чем у столпов московского розенкрейцерства.

Очень знаменателен ответ А. М. Кутузова Н. М. Карамзину (7/18 мая 1791 г.) на лаконическое письмо его (от 11 ноября 1790 г.): «Ежели головная болезнь не препятствует писать журнал, как воспрепятствует она написать несколько строк к твоему другу, тем паче что сие письмо не требует никакого напряжения? В журнале же надлежит мыслить о каждом слове из уважения к самому тебе и к публике, невзирая на то, что публика — российская. Верь, мой друг, что и в сей варварской стране есть люди, умеющие ценить вещи и весьма здраво. В сердце твоем я уверен: оно хорошо; но в употреблении твоего времени не могу быть уверен. Легко случиться, что обстоятельства приведут тебя в положение, где и друзья твои, ежели и не навсегда, то на сие время, покажутся твоими злодеями или, по

[1] Я. Л. Барсков, Переписка московских масонов XVIII-го века, стр. 100.
[2] «Русский исторический журнал», 1917, кн. 1—2, стр. 136—137.

малой мере, недостаточными твоей дружбы. Несправедливо говоришь ты, что твой журнал для меня не интересен; он должен быть мне интересен более, нежели многие другие, ежели и не по содержанию, то потому, что писан тобою. Говорят, что сочинения суть изображения внутреннего нашего состояния; ежели это правда, то как бы хотелось мне (знать), в каком ты ныне находишься» [1].

Еще более любопытно сообщение И. В. Лопухина о Карамзине (в письме к А. М. Кутузову от 3 февраля 1791 г.): «Ты спрашиваешь меня, любезный друг, о Карамзине. Еще скажу тебе при сем о ложных заключениях здешнего главнокомандующего (кн. А. А. Прозоровского, гонителя масонов. — *В. В.*). Он говорит, что Карамзин ученик Новикова и на его иждивении посылан был в чужие краи, мартинист и проч. Возможно ли так все неверно знать, при такой охоте все разведывать и разыскивать, и можно ли так думать, читая журнал Карамзина, который совсем анти того, что разумеют мартинизмом, и которого никто более не отвращал от пустого и ему убыточного вояжу, как Новиков, да и те из его знакомых, кои слывут мартинистами? Карамзину хочется непременно сделаться писателем так, как князю Прозоровскому истребить мартинистов; но думаю, оба равный будут иметь успех: обоим, чаю, тужить о неудаче» [2].

Можно сопоставить с этими словами и суждение другого близкого к И. В. Лопухину масона — кн. Н. Н. Трубецкого (в письме к тому же А. М. Кутузову от 20 февраля 1791 г.): «Касательно до общего нашего приятеля, Карамзина, то мне кажется, что он бабочку ловит и что чужие краи, надув его гордостию, соделали, что он теперь никуды не годится. Он был у меня однажды с моего приезду, но, видно, разговоры мои касательно до безумного предприятия каждого неопытного молодого человека в том, чтобы исправлять писаниями своими род человеческий, ему не полюбились, ибо он с тех пор, как ногу переломил, и у меня не был. Сочинение ж его никому не полюбилось, да и, правду сказать, полюбиться нечему, я пробежал оные и не в состоянии был оных дочитать. Словом, он своим журналом объявил себя в глазах публики дерзновенным и, между нами сказать, дураком; а касательно до экономического его положения, то он от своего журнала расстроил свое состояние и се есть достойное награждение за его гордость; однако ж не прими слова «дерзновенного» в том смысле, якобы он писал дерзко; нет, но я его дерзновенным называю потому, что, быв еще почти ребенок, он дерзнул на предприятие предложить свои сочинения публике и вздумал, что он уже автор и что он в числе великих писателей в нашем отечестве, и даже осмелился рецен-

---

[1] Я. Л. Барсков, Письма А. М. Кутузова, «Русский исторический журнал», 1917, кн. 1—2, стр. 138.

[2] Я. Л. Барсков, Переписка московских масонов XVIII-го века, стр. 89.

зию делать на «Кадма», но что касается до самого его сочинения, то в оном никакой дерзости нет, а есть много глупости и скуки для читателя» [1].

Характерно письмо Н. М. Карамзина к А. М. Кутузову (в марте 1791 г.): «В речах моих, любезнейший брат, не умышленная неясность, но что принадлежит до чувств моих, то они ясны. Если вы думаете, что я перестал любить прежних друзей своих, то вы думаете несправедливо, любезнейший брат мой! Но хотелось бы мне знать, почему вы это и подумать могли. В журнале, который выдаю с января месяца, суть мои пиесы, есть и чужие, но вообще мало такого, что бы для вас могло быть интересно. Все безделки, мелочи и проч., проч. По сие время имею 210 пренумерантов, из которых иные, читая сие собрание безделок, смеются или улыбаются, иные (N3 на некоторых страницах) pass the back of their hands across their eyes, иные зевают, иные равнодушно говорят: что за дрянь! Иные с сердцем кричат: как можно так писать! Иные... но пусть их говорят и делают, что хотят! Впрочем, любезнейший брат, не бойтесь, чтоб я осмеян был; а если бы и вздумалось кому посмеяться надо мною, то я сказал бы: пусть смеются! Есть ли за глаза и бить меня станут, то я ни слова не скажу. Вы, конечно, помните, кто это сказал за две тысячи лет пред сим» [2].

Отношение к свободе, к революции у Карамзина — при всем его сочувствии буржуазно-демократическому строю — складывалось под влиянием масонства. Это отношение находит себе прекрасную параллель в таких заявлениях А. М. Кутузова (в письме к И. В. Лопухину): «Признаюсь, я люблю вольность; сердце мое трепещет от радости при слове сем; но при всем том уверен, что истинная вольность состоит в повиновении законам, а не в нарушении оных, и что неимеющие чистого понятия о вольности неудобны наслаждаться сим сокровищем» [3].

И. П. Тургенев в своей книжке «Кто может быть Добрым Гражданином и Подданным Верным (Российское сочинение)», 1798, заявлял: «О! когда бы во Франции больше господствовало истинное христианство, не представила бы она оного плачевного позорища, которое скорбь и ужас наносить должно всем человеколюбивым и богобоязнивым сердцам! О боже! неужели и ныне не видят, что корня зол, погубляющих Францию, должно искать в пренебрежении фундаментальных законов св. религии Иисусовой? По крайней мере нет другого источника несчастия ее. Ибо все другое есть только следствие» (стр. 26—27).

---

[1] Я. Л. Барсков, Переписка московских масонов XVIII-го века, стр. 94—95.

[2] Там же, стр. 110—111.

[3] «Русская старина», 1874, III, 467.

Несомненно, что Карамзин переживал глубокие внутренние потрясения и колебания не только религиозно-морального, но и общественно-политического характера.

2

Из карамзинских произведений, в программно-идеологическом стиле, напечатанных в «Московском журнале», но не включенных ни в собрание его сочинений, ни в библиографические их указатели (напр. С. И. Пономарева), а потому неизвестных историкам русской литературы и русского языка, особенно интересно одно, изложенное в форме афоризмов, мыслей и замечаний. Это — «Разные отрывки (Из записок одного молодого Россиянина)», напечатанные в VI части «Московского журнала» (1792). Это сочинение, несомненно, находится в тесной связи с «Письмами русского путешественника». Оно представляет собою как бы квинтэссенцию исканий и убеждений Карамзина в то время и — вместе с тем затаенную исповедь передового интеллигента той эпохи. Вскользь об этой статье упоминал А. Д. Галахов в «Биографических и литературных заметках о Карамзине»[1]. Он пишет: «Карамзин не был записным деистом; но что в молодости он усвоил некоторые положения деистов, что он сочувствовал образу мыслей Попа (в поэме „Опыт о человеке“) и Вольтеру (в двух поэмах: „Рассуждение о человеке“ и „Естественный закон“), в этом сомневаться трудно. Кто обращался к природе, „матери всего живущего“ с воплем сомнения: „Величественная натура... или ты, которого назвать не умею“, для кого Руссо служил идеалом самого привлекательного философа, тот вступил бы в противоречие с самим собою, если б не ценил религии рациональной (деизма), допускающей лишь те верования, которые будто бы развиваются из самой природы человека и в которых будто бы все люди могут быть между собою согласны. Из „Разных отрывков“, напечатанных в 6-й части „Московского журнала“ (1792) замечателен, по отношению к словам нашим, восьмой. Выписываем его сполна: „Мысль о смерти была бы для меня не столь ужасна, если б от меня зависело определить все обстоятельства конца моего. Я хотел бы умереть в любезнейшее для меня время, весною, когда цветы и зелень бывают одеждою Природы (ибо мне кажется, что в сие время всякое движение, всякое действие в Природе должно быть кротко, и нежно, и тихо); хотел бы, чтобы глаза мои закрыл тот человек, который для меня всех любезнее и чтобы смерть мою возвестил не грубый голос какого-нибудь левита, а голос любезного соловья“».

---

[1] «ЖМНП», 1867, январь, ч. CXXXIII, стр. 35—36.

Намеки на принадлежность Н. М. Карамзину этой статьи можно найти также в «Истории русской словесности, древней и новой» А. Галахова. Здесь при раскрытии оптимизма и деизма, как характерных черт мировоззрения юного Карамзина, А. Галахов ссылается, между прочим, и на «Разные отрывки», помещенные в части VI «Московского журнала». А. Д. Галахов повторяет здесь то же, что было сказано в «Биографических и литературных заметках о Карамзине». «Из „Разных отрывков", напечатанных в 6-й части этого журнала (1792), замечателен восьмой (он начинается следующими словами: „Мысль о смерти была бы для меня не столь ужасна..."), как свидетельство не только живого сочувствия к природе, но и деистического на нее воззрения»[1]. Однако из контекста очевидно, что А. Галахов не понял и не оценил внутреннего единства этого сочинения и его жанрового своеобразия, как части «Записок одного молодого Россиянина». Последующие историки русской литературы и исследователи творчества Карамзина не обращались к этому произведению. Естественно, что оно позже не включалось как в библиографические списки произведений Карамзина, так и в собрания его сочинений.

Вот текст этого произведения («Московский журнал», 1792, ч. VI, стр. 65—73).

1. Перестаньте, друзья мои, жаловаться на редкость и непостоянство счастия! Сколько людей живет на земном шаре! А оно у каждого должно побывать в гостях — Монтескьйо говорит, один раз, а я говорю, несколько: — как же вы хотите, чтобы оно от вас никогда не отходило? — Что принадлежит до меня, то я благодарю счастие за визиты его; стараюсь ими пользоваться и ожидаю их без нетерпения. Иногда оно посещает меня в уединении, в тихих кабинетах натуры; или в сообществе друга, или в беседе с лучшими из смертных, давно и недавно живших; или в то время, когда я, бедный, нахожу средство облегчить бедность моего ближнего.

2. Как может существовать душа по разрушении тела, не знаем; следственно, не знаем и того, как она может мучиться и блаженствовать. Говорят — и сам Руссо говорит, — что блаженство или мучение души будет состоять в воспоминании прошедшей жизни, добродетельной или порочной; но то, что составляет добродетель и порок в здешнем мире, едва ли покажется важною добродетелию и важным пороком тому, кто выдет из связи с оным. Описывать нас светлыми, легкими, летающими из мира в мир (зачем, s'il vous plait?), одаренными *шестью* чувствами (для чего не миллионами чувств?), есть — говорить, не зная что.

3. Думают, что историю ужасных злодеяний надобно скрывать от людей; и потому в некоторых землях процессы злодеев сожигают при их казни; но кто так думает, тот не знает сердца человеческого. Злодей не сделался бы злодеем, есть ли бы он знал начало и конец злого пути, все приметы сердечного развращения, все постепенности оного, разрождение пороков и ужасную пропасть, в которую они влекут преступника. Содрогается душа наша при виде злодейств или картины оных; тогда мы чувствуем живейшее отвращение от зла и бываем от него далее, нежели в другое время.

---

[1] А. Галахов, История русской словесности, древней и новой, 1875, т. II, стр. 21.

4. «Я почитал и любил Руссо от всего моего сердца» (сказал мне барон Баельвиц) — «влюблен был в Элоизу, с благоговением смотрел на Кларан, на Мельери и Женевское озеро, но его «Confessions» прохладили жар мой, и я перестал почитать Руссо». — А я, N. N., смотревший на Кларан, хотя и не с благоговением, но по крайней мере с тихим чувством удовольствия, прочитав Confessions, полюбил Руссо более, нежели когда-нибудь. Кто многоразличными опытами уверился, что человек всегда человек; что мы имеем только понятие о совершенстве и остаемся всегда несовершенными, — в глазах того наитрогательнейшая любезность в человеке есть мужественная, благородная искренность, с которою говорит он: *я слаб!* (то есть *я человек!*). Но кто имеет надутые понятия о добродетели, о мудрости человеческой, тот обыкновенно презирает сего искреннего мужа.

5. Свободность, легкость, простота означают творение великого Духа и матери его Натуры.

6. Какой-то Беллемер пишет, что в России женщины (благородные и неблагородные) начинают увядать в двадцать лет, и сию тленность красоты приписывает употреблению водки и действию бань. Немцы читают и верят. Доктор Медицины издает книгу: *Доказательство a posteriori, что употребление водки и бани вредны для красоты.* Сколько подобных заблуждений и в философских системах!

7. Есть ли бы железные стены, отделяющие *засмертие* от *предсмертия,* хотя на минуту превратились для меня в прозрачный флер, и глаза мои могли бы увидеть, что с нами делается *там, там:* то я охотно бы согласился расстаться с Кантами, Гердерами, Боннетами. Все, что о будущей жизни сказали нам философы, есть чаяние; потому что они писали *до смерти* своей, следственно еще *не зная* того, что ожидает нас за гробом. Все же известия, которые выдаются за газеты *того света* [1], суть к сожалению — *газеты* (то есть басни)!

8. Мысль о смерти была бы для меня не столь ужасна, есть ли бы от меня зависело определить все обстоятельства конца моего. Я хотел бы умереть в любезнейшее для меня время года, весною, когда цветы и зелень бывают одеждою Природы (ибо мне кажется, что в сие время всякое движение, всякое действие в Природе должно быть кротко, и нежно, и тихо); хотел бы, чтобы глаза мои закрыл тот человек, который для меня всех любезнее, и чтобы смерть мою возвестил не грубый голос какого-нибудь Левита, а голос любезного соловья, — хотел бы, чтобы в гроб бережно положили меня те люди, которых спокойствие берег я в жизни своей; чтобы прах мой погребли подле дороги и чтобы сие место, обсаженное цветами благовонными и вечнозелеными деревьями, не ужасало прохожих, — хотел бы, чтобы на белом камне, который покроет могилу мою, вырезали сии слова: *Друзья! не бойтесь смерти! она есть восхитительный сон; хотел бы наконец, чтобы надпись сия — была для всех справедлива.*

9. Человеческая натура такова, что истинную приятность может вам доставить одно полезное, или то, что улучшает физическое или духовное бытие человека — что способствует к нашему сохранению. Все в нашей машине служит к чему-нибудь: таким образом и все наслаждения наши должны служить к чему-нибудь. Верьх удовольствия есть предел пользы; далее нет уже цели — начинается *не для чего,* вред, порок.

10. На систему наших мыслей весьма сильно действует обед. Тотчас после стола человек мыслит не так, как перед обедом. Пусть поэт писанное им в восемь часов утра прочтет в три часа пополудни, есть ли он N3 в два часа утоляет свой голод! Я уверен, что многое, казавшееся ему прекрасным в утреннем восторге сочинения, покажется ему тогда — галиматьею. Вообще с наполненным желудком не жалуем мы высокого парения мыслей или не находим в оном вкуса, а философствуем по большей части как Скептики. Тогда не надобно говорить нам о смелых предприятиях; мы верно откажемся. — Каждое время года и всякая погода дает особливый оборот нашим мыслям.

[1] Наприм., шведенбурговы мнимые откровения.

11. Есть ли бы я был старшим братом всех братьев сочеловеков моих и есть ли бы они послушались старшего брата своего, то я созвал бы их всех в одно место, на какой-нибудь большой равнине, которая найдется, может быть, в *новейшем* свете, — стал бы сам на каком-нибудь высоком холме, откуда бы мог обнять взором своим все миллионы, биллионы, триллионы моих разнородных и разноцветных родственников — стал бы и сказал им — таким голосом, который бы глубоко отозвался в сердцах их — сказал бы им: *братья!..* Тут слезы рекою быстрою полились бы из глаз моих; перервался бы голос мой, но красноречие слез моих размягчило бы сердца и Гуронов и Лапландцев... *Братья!* повторял бы я с сильнейшим движением души моей: *братья! обнимите друг друга с пламенною, чистейшею любовию, которую небесный Отец наш, творческим перстом своим, вложил в чувствительную грудь сынов своих; обнимите и нежнейшим лобзанием заключите священный союз всемирного дружества,* и когда бы обнялись они, когда бы клики дружелюбия загремели в неизмеримых пространствах воздуха; когда бы житель Отагити прижался к сердцу обитателя Галлии, и дикий Американец, забыв все прошедшее, назвал бы Гишпанца милым своим родственником; когда бы все народы земные погрузились в сладостное, глубокое чувство любви: тогда бы упал я на колена, воздел к небу руки свои и воскликнул: *Господи! ныне отпущаеши сына твоего с миром! Сия минута вожделеннее столетий — я не могу перенести восторга своего, — прими дух мой — я умираю!* — и смерть моя была счастливее жизни ангелов. — Мечта!

3

Принадлежность статьи «Разные отрывки (Из записок одного молодого Россиянина)» Карамзину несомненна. В письме к Лафатеру (от 20 апреля 1787 г.), рассказывая о своем характере и своих занятиях, Н. М. Карамзин сообщил: «Набрасываю для себя самого кое-что под всегдашним заглавием „беспорядочные мысли“. Я престранный меланхолик». (Zeichne so was für mich selbst auf, das immer *verwirrte Gedanken* zum Titel führet. Ich bin ein wunderlicher Kopfhänger») [1].

Литературный жанр фрагментов или отрывков типичен для раннего творчества Карамзина. Отрывки, мысли, замечания и афоризмы, как особый жанр и как своеобразная стилистическая разновидность литературно-художественной речи, широко применялись Карамзиным в «Московских ведомостях» 1795 года.

Карамзин — мастер афористического способа изложения. Острый анекдот, остроумное изречение, тонкое замечание, неожиданное определение, глубокое психологическое наблюдение — привлекают его внимание и интерес как журналиста и переводчика. В «Московском журнале», а затем особенно в «Московских ведомостях» (1795) Карамзин не только собирает мысли, афоризмы и острые замечания из всех европейских журналов. Он сам культивирует манеру изящного, остроумного и афористического изложения мыслей. Вот примеры из «Московских ведомостей» (1795, № 89) «О времени»:

---

[1] «Переписка Карамзина с Лафатером», Сб. ОРЯС, т. LIV, № 5, 1893, стр. 20.

«Обыкновенно говорят, что время проходит; а я скажу, что время стоит, а мы проходим. Заблуждение наше, в рассуждении сего, подобно ошибке тех людей, которые, плывя вниз по реке, думают, что холмы и дерева на берегу ея движутся. Ночь и день все те же; они не изменяются в своем последствии: одни только стихии, одни тела подвержены перемене. Минуты и веки измеряют не время, но движение тленных существ: ибо время бесконечно и только одним именем отличается от вечности.

Прошедшее есть бездна, в которую низвергаются все временные вещи; а *будущее* есть другая бездна, для нас непроницаемая; последняя беспрестанно течет в первую. Мы находимся между оных и чувствуем течение *будущего* в *прошедшее:* сие чувство есть то, что называется *настоящим*, которое составляет всю жизнь нашу» [1].

Этот жанр афоризмов и остроумных мыслей очень распространился, очевидно, под влиянием Карамзина в русской литературе первой трети XIX века. Сам А. С. Пушкин отдал дань этому увлечению своими «Отрывками из писем, мыслями и замечаниями» («Сев. цветы» на 1828 г.). Особенно часто прибегали к этому жанру такие последовательные карамзинисты, как А. А. Писарев, П. А. Вяземский, Ф. Н. Глинка и др.

Однако карамзинские «Разные отрывки», напечатанные в VI части «Московского журнала», представляют собой (как показывает уже подзаголовок «Из записок одного молодого Россиянина») нечто вроде психологической исповеди, записи настроений и идей молодого русского интеллигента.

Этим и определяется важность «Разных отрывков» для изучения стиля и идеологии молодого Карамзина — в период писания и подготовки «Писем русского путешественника», то есть в конце 80-х и самом начале 90-х годов XVIII века. «Разные отрывки» — это своеобразный кодекс основных тезисов мировоззрения Карамзина, основных взглядов Карамзина на жизнь, счастье, человеческую природу, смерть и бессмертие, на душу и тело, на зло и общественную мораль, на творчество и эстетику, на цель бытия, на общественно-политический идеал. Все те проблемы, которые выдвигались перед молодыми питомцами новиковской школы, затрагиваются здесь и получают своеобразное, индивидуальное освещение. Заметны колебания и сомнения, тот скептицизм, который, по словам А. С. Пушкина, «есть только первый шаг умствования». Идеалистическая закваска, воспринятая от масонов, была слишком сильна у Карамзина, чтобы элементы скептицизма и материализма, бродившие в сознании Карамзина, могли в нем очень глубоко

---

[1] Цит. по журн. «Москвитянин», 1854, № 12, июнь, кн. 2, «Смесь», стр. 182—183.

и прочно укрепиться. Однако «Разные отрывки» не могли не вызвать тревогу у ближайших друзей и сподвижников Карамзина.

Приятель Н. М. Карамзина А. Петров в письме от 19 июля 1792 года писал Карамзину из Петербурга: «Что я разумел под *человекоугодничеством,* писавши к тебе об отрывках из записок одного молодого Россиянина, теперь, право, сам не знаю. Знаю только, что хотел тогда сказать тебе, что я *непочитаю этой пиесы твоею, или по крайней мере не желал бы, чтоб она была твоя»* [1].

Из этого письма видно, что отрывки «Из записок одного молодого человека» вызвали ропот и неодобрение в масонской среде, даже в среде ближайших друзей Карамзина. Слишком явно звучали в этих отрывках ноты сомнения и разочарования в мистических основах масонского идеализма, намечался как будто некоторый уклон к материализму, больше же всего к агностицизму. Именно в этом смысле приходится понимать слова А. А. Петрова о «человекоугодничестве» как внутреннем мотиве этой исповеди, то есть о стремлении Карамзина своим либерализмом заслужить популярность, угодить людям.

Слово *человекоугодник* в Словаре Академии Российской определялось так: «Тот, который в угодность другим или по воле другого, по излишней преданности или для своих выгод на все соглашается; ласкатель, льстец. Бог рассыпал кости человекоугодников. Псал. 52. 7. Не пред очима точию работающе, яко человекоугодницы. К Ефес. 6. 6».

Ср. «Человекоугодие... Ласкательство излишнее, преданность, угождение другому» (Словарь Академии Росс., 1822, ч. VI, стр. 1254).

В Академическом словаре церковно-славянского и русского языка 1847 г. слово *человекоугодник* толкуется сходным образом:

«Человекоугодник... *Церк...* Старающийся угождать людям; потворщик, ласкатель» (т. IV, стр. 429).

Любопытно, что в «Сборнике слов простонародных, старинных и малоупотребительных», составленном Н. В. Гоголем, слово *человекоугодник* объясняется очень своеобразно «вроде подлеца» [2].

Отсюда и призыв к Карамзину — отречься от своей «пиесы», от своей исповеди. Нельзя не почувствовать этого приглушенного призыва, этого убеждения в таких словах письма А. А. Петрова: «Знаю только, что хотел тогда сказать тебе, что я не почитаю этой пиесы твоею, или по крайней мере не желал бы, чтоб она была твоя».

---

[1] «Неизданные отрывки из писем А. А. Петрова к Н. М. Карамзину». «Русский архив», 1866, № 11—12, стр. 1761.

[2] «Сборник Общества любителей российской словесности на 1891 год», М. 1891, стр. 41.

Карамзин понял неосторожность своей исповеди. Эта исповедь могла навлечь на него гнев и удары не только со стороны масонских сподвижников, прежних друзей и жизненных спутников, но и со стороны правительства. При переиздании «Московского журнала» Н. М. Карамзин исключил эту статью. Она не вошла ни в «Мои безделки», ни в одно из прижизненных и посмертных изданий сочинений Н. М. Карамзина.

Принадлежность «Разных отрывков» Карамзину, кроме косвенного свидетельства ближайшего друга Карамзина — А. А. Петрова, кроме анонимного характера статьи, почти всегда в «Московском журнале» служащего указанием на авторство редактора-издателя, доказывается неоспоримо анализом стиля и содержания этого сочинения.

Глубокий автобиографический отпечаток, лежащий на «записках одного молодого россиянина», прежде всего побуждает искать соответствий между конкретными указаниями, содержавшимися в этих «записках», и фактами жизни и творчества Карамзина.

В отрывке 4 упоминается барон Баельвиц как личный знакомый автора. С ним происходит у «молодого россиянина» разговор о Руссо и его «Исповеди». Баельвиц охладел к Руссо и перестал его почитать, познакомившись с «Confessions».

Барон Баельвиц — заграничный знакомый Карамзина, упоминаемый им в «Письмах русского путешественника». Например, при описании спектакля в Лионском театре: «Вокруг нас было не много порядочных людей, и для того уговорил я Беккера идти в партер; но нам сказали, что там совсем нет места, и один молодой человек провел нас в ложу третьего этажа, где нашли мы даму и знакомца нашего барона Баельвица, гофмейстера принцев Шварцбургских, которые в тот же день приехали в Лион и остановились также в Hôtel de Milan» [1].

Самая тема беседы, обнаружившая диаметрально противоположную оценку «Исповеди» Руссо — со стороны барона Баельвица и «молодого россиянина», ведет непосредственно к «Письмам русского путешественника» Карамзина.

В «Письмах русского путешественника», в тех отрывках, которые были напечатаны в той же (6) части «Московского журнала», Н. М. Карамзин рассказывает о своем посещении мест, связанных с именем Руссо и романом его «Новая Элоиза». Карамзин «смотрел на каменные утесы Мельери, с которых отчаянный Сен-Прё хотел низвергнуться в озеро» [2].

«Вы можете, — пишет молодой путешественник своим друзьям, — иметь понятие о чувствах, произведенных во мне сими предметами, зная, как я люблю Руссо и с каким удовольствием читал с вами его Элоизу!» [3].

---

[1] Н. М. Карамзин, Сочинения, М. 1820, т. IV, стр. 49.
[2] Там же, т. III, стр. 155.
[3] Там же, т. III, стр. 156.

Карамзин видел и «главную сцену романа» Руссо, селение Кларан. «Высокие густые дерева скрывают его от нетерпеливых взоров. Подошел и увидел — маленькую деревеньку, лежащую у подошвы гор, покрытых елями. Вместо жилища Юлиина, столь прекрасно описанного, представился мне старый замок с башнями; суровая наружность его показывает суровость тех времен, в которое он построен. Многие из тамошних жителей знают Новую Элоизу и весьма довольны тем, что великий Руссо прославил их родину, сделав ее сценой своего романа» [1].

Карамзин любовно, но в то же время и критически относится к «Новой Элоизе». Он предпочитает ей «Вертера» Гете.

«Хотя в сем романе («Новой Элоизе». — *В. В.*) много неестественного, много увеличенного — одним словом, много романического — однако же на французском языке никто не описывал любви такими яркими, живыми красками, какими она в Элоизе описана — в Элоизе, без которой не существовал бы и немецкий Вертер». К этому месту сделано примечание: «Основание романа то же, и многие положения (situations) в Вертере взяты из Элоизы, но в нем более натуры» [2].

И тут же Карамзин добавляет в виде примечания: «С неописанным удовольствием читал я в Женеве сии *Confessions*, в которых так живо изображается душа и сердце [милого] Руссо. Несколько времени после того воображение мое только им занималось, и даже во сне. Дух его парил надо мною. Один молодой знакомый мне живописец, прочитав *Confessions*, так полюбил Руссо, что несколько раз принимался писать его в разных положениях, хотя (сколько мне известно) не кончил ни одной из сих картин. Я помню, что он между прочим изобразил его целующего фланелевую юбку, присланную ему на жилет от госпожи Депине. Молодому живописцу казалось это очень трогательным. Люди имеют разные глаза и разные чувства!» [3]

Для Карамзина Руссо был «величайшим из писателей осьмогонадесять века». И все, что говорится в «Разных отрывках» о Руссо, целиком, даже в формах выражения, совпадает с взглядами Карамзина на этого писателя, оказавшего на раннее карамзинское творчество очень большое влияние.

Показателен также подбор имен философов-идеалистов, с которыми готов расстаться молодой россиянин, «есть ли бы железные стены, отделяющие засмертие от предсмертия, хотя на минуту превратились для него в прозрачный флер, и глаза его могли бы увидеть, что с нами делается там, там». Эти имена: Кант, Гердер, Бонне (Боннет). Это — имена тех мыслителей, которые Карамзин склонен был считать вождями новой Европы и властителями дум русской молодой дворянской интел-

---

[1] Н. М. Карамзин, Сочинения, М. 1820, т. III, стр. 156—157.
[2] Там же, стр. 157.
[3] Там же, стр. 160.

лигенции. В «Письмах русского путешественника», рассуждая об истории народов, Карамзин замечает: «Там, где жили Гомеры и Платоны, живут ныне невежды и варвары, но за то в северной Европе существует Певец Мессиады, которому сам Гомер отдал бы лавровый венец свой; за то у подошвы Юры видим Боннета, а в Кенигсберге Канта, перед которыми Платон в рассуждении философии есть младенец»[1].

Мистик и идеалист Бонне для Карамзина — «великий», «славный философ и натуралист», которого он «любит и почитает сердечно». «Созерцание Природы» Бонне, которое переводил Карамзин на русский язык, — «магазин любопытнейших знаний для человека». Познакомившись с Бонне, Карамзин был очарован этим «мудрецом, дружелюбно беседующим с гением натуры, мудрецом, почитающим весь род человеческий одним семейством». Таким образом, масон Бонне был близок Карамзину своей метафизической натурфилософией, своим мистическим мироощущением, своим интернационализмом.

Гердер также был предметом особенного уважения и внимания Карамзина. По-видимому, Карамзин высоко ценил труд Гердера «Идеи о философии истории человечества» («Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit», 1784—1791).

Известно, что Гердер тоже принадлежал к масонам.

В «Письмах русского путешественника» Карамзин говорит о другом сочинении Гердера «Urkunde des menschlichen Geschlechts» и цитирует из него рассуждение о смерти: «И там нет смерти в творении; или смерть есть не что иное, как *удаление того, что не может быть долее,* т. е. *действие вечно юной, неутомимой, продолжающейся силы,* которая по своему свойству не может ни минуты быть праздною или покоиться. По изящному закону Премудрости и Благости, все в быстрейшем течении стремится к новой силе юности и красоты — стремится, и всякую минуту превращается»[2]. Карамзин относился к Гердеру как к «великому ученому и глубокомысленному метафизику»[3].

4

Еще больше доказательств в пользу принадлежности «Разных отрывков (Из записок одного молодого Россиянина)» Н. М. Карамзину можно извлечь из анализа их лексики и фразеологии, их синтаксиса, из исследования метафизико-философских и общественно-политических вопросов и взглядов, которые выдвигаются в этой статье.

---

[1] Н. М. Карамзин, Сочинения, М. 1820, т. IV, стр. 94.
[2] «Письма русского путешественника», М. 1797, ч. II, стр. 92—93.
[3] Там же, стр. 110.

Изучение «Московского журнала» (1791—1792) Карамзина приводит к выводу, что этот журнал в основном был органом группы масонов-отщепенцев во главе с Карамзиным и примкнувших к ним деятелей русской литературы — Г. Р. Державина, И. И. Дмитриева и др. Связь Карамзина с масонской средой в это время была довольно близкой; основные сотрудники «Московского журнала», как уже было указано выше, принадлежали к масонству или тяготели к нему (М. М. Херасков, А. А. Петров, Ф. П. Ключарев, Д. И. Дмитревский и др.; ср. в VI ч. «Московского журнала» заметку И. П. Тургенева, принявшего Карамзина в члены масонского ордена: «К портрету кн. М. Н. Волконского»). Несомненно также, что наиболее реакционные группы московских масонов-розенкрейцеров (например, князья Трубецкие, И. В. Лопухин, М. И. Багрянский, к которым примыкал и друг Радищева и Карамзина — А. М. Кутузов) относились в это время к Карамзину и «Московскому журналу» в высшей степени отрицательно. Их смущало и возмущало участие в «Московском журнале» М. М. Хераскова[1]. Масонские «отцы» и примыкавшие к ним круги московских розенкрейцеров обрушились на Карамзина и на группировавшихся около него сотрудников.

По масонской переписке этого времени, затрагивающей очень часто вопрос о Карамзине как издателе «Московского журнала», видно, что тревога, гнев и возмущение главарей московского розенкрейцерства (кроме Н. И. Новикова) были прежде всего направлены на ожидаемые «Письма русского путешественника».

Что же больше всего настраивало руководящую группу московских розенкрейцеров против их молодого «брата» Рамзея-Карамзина? Из той же масонской переписки[2] можно заключить, что старых масонов отталкивали от Карамзина его первоначальное увлечение французской революцией как поворотным пунктом в истории европейского общества, в истории европейской цивилизации, социально-утопическое «мечтательство» молодого Карамзина, связанное с отрицательным отношением ко многим явлениям русского самодержавно-крепостнического строя (иначе говоря, либерализм, свободомыслие молодого Карамзина), космополитизм Карамзина, выраженный им затем с резкой прямолинейностью в письме из Парижа (письмо CXXXVI) по поводу взгляда Левека на реформы Петра Первого, а также все сильнее развивавшееся в молодом человеке разочарование в мистических основах розенкрейцерства (при сохранении, впрочем, общей идеалистической настроенности).

---

[1] См. Я. Л. Барсков, Переписка московских масонов XVIII-го века, стр. 70.

[2] Ср. Я. Л. Барсков, Переписка московских масонов XVIII-го века и «Русский исторический журнал», 1917, кн. 1—2.

Известно, что масоны, в массе своей, во всяком случае розенкрейцеры, отрицательно относились к французской революции, к «адской философии» вольнодумцев [1], к «ложному духу свободолюбия», к «тиранам несчастного ослепленного французского народа» [2]. По словам кн. Н. Н. Трубецкого, книга А. Н. Радищева («Путешествие») «имеет основанием своим проклятой нынешний дух французов и в ней изблеванные всякие мерзости» [3]. «Материализм, антихристианство противны духу истинного масонства», — заявлял И. В. Лопухин. А. М. Кутузов писал (от 5/16 апреля 1792 г.) Н. Н. Трубецкому: «В наши толико прославляемые времена просвещения и так называемыя здравыя истинныя философии нет ничего святого, и все подвержено насилию. Из гнезда сего просвещения, справедливее же сказать, цареубийц, ядомешателей, грабителей, разбойников, из Франции разосланы повсюду апостолы, снабженные акватофаною и прочими орудиями, взирая на которые, думаю, и сам ад ужаснется» [4]. Ср. в письме того же А. М. Кутузова к А. И. Плещеевой (от 27 марта 1792 г.): «Несчастная Франция! Сия прекрасная земля приносится в жертву ложной философии и нескольким вскруженным головам» [5].

А. М. Кутузов (в том же марте 1792 г.) писал А. А. Плещееву вообще о вольнодумной философии XVIII века: «Монархи веселились сочинениями Вольтера, Гельвеция и им подобных; ласками награждали их, не ведая, что, по русской пословице, согревали змею в своей пазухе; теперь видят следствии блистательных слов, но не имеют уже почти средств к истреблению попущенного ими!» [6]

Карамзин до середины 90-х годов XVIII столетия совсем иначе относился к «адской философии национального французского собрания», чем «братья» розенкрейцеры. В «Lettre au Spectateur sur la Littérature russe» (1797) Карамзин излагает содержание одного своего письма из «Писем русского путешественника», не включенного, однако, ни в одно издание этого сочинения:

«La révolution française est une de ces événements, qui fixent les destinées de hommes pour une longue suite de siècles. Une nouvelle époque commence; je le *vois*, mais Rousseau l'a *prévu*. Lisez une note dans *Emile*, et le livre vous tombera des mains. J'entends des déclamations pour et contre, mais je suis loin d'imiter ces crieurs. J'avoue que mes idées là-dessus ne sont pas assez mûres. Les événements se suivent comme les vagues d'une

---

[1] Я. Л. Барсков, Переписка московских масонов XVIII-го века, стр. 204.
[2] Там же, стр. 200.
[3] Там же, стр. 10.
[4] Там же, стр. 200.
[5] Там же, стр. 199.
[6] Там же, стр. 196.

mer agitée, et l'on veut déjà regarder la révolution comme finie! Non! non! On verra encore bien des choses étonnantes; l'extrême agitation des esprits en est le presage. Je tire le rideau»[1].

(«Французская революция принадлежит к числу событий, определяющих судьбы человечества на долгий ряд веков. Начинается новая эпоха; я ее вижу, а Руссо ее предвидел. Прочитайте замечание в Эмиле, и книга выпадет у вас из рук. Я слышу речи за и против, но я далек от того, чтобы подражать этим крикунам. Признаюсь, что мои мысли об этом недостаточно зрелы. События следуют друг за другом, как волны возбужденного моря, а революцию хотят уже рассматривать как законченную. Нет! Нет! Увидят еще удивительные вещи; крайнее возбуждение умов — их предвестие. Я задергиваю занавес»).

О своем быстро, впрочем, угасшем увлечении вольнодумными утопиями во время революции, когда он «обманывался призраками» и был полон «тайной радости», Карамзин вспоминал позднее — в стихотворении «К добродетели» (ср. также известное «Письмо Мелодора к Филалету»). Н. И. Тургенев в своих воспоминаниях засвидетельствовал, что «Карамзин был горячим поклонником Робеспьера»[2].

Есть и свидетельства иностранных писателей — современников Карамзина, с которыми он встречался, о его раннем вольномыслии. В статье «Русская классическая и советская литература в скандинавских странах» В. П. Неустроев писал о Йенсе Баггесене и его связях с Карамзиным: «Уже в XVIII веке можно отметить влияние русской литературы на датскую.

Крупнейший датский писатель этого времени Йенс Баггесен, автор эпистолярного романа «Лабиринт» («Labirinten eller Rejse gjennem Tidskland, Schweiz og Frankrig», 1792—93), хорошо знакомый с известными романами в письмах английских писателей Ричардсона и Стерна, однако, предпочел им советы «русского путешественника» Н. М. Карамзина, с которым был лично знаком и от которого знал о России и ее литературе.

Баггесену импонировало то, что Карамзин интересовался не только искусством, но и политической жизнью Европы; не отмечал он у русского писателя и историка и отрицательного отношения к революционным событиям во Франции. Последний факт весьма важен в связи с установившимся (после четвертой публикации «Писем русского путешественника» в 1801 году) мнением о Карамзине как враге революции или, во всяком случае, человеке, не принимавшем ее. Суждение Баггесена подтверждается статьей Карамзина о русской литературе,

---

[1] См. «Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву», СПб. 1866. Приложение VIII, стр. 480.

[2] N. Tourgueneff, La Russie et les russes, I, 326. См. В. В. Сиповский, Н. М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника», СПб. 1899, стр. 105—106.

опубликованной в 1897 году во французском журнале (в Гамбурге) и содержавшей отрывок из «Писем», не вошедший в русские издания. В нем Карамзин писал: „Французская революция принадлежит к числу событий, определяющих судьбы человечества на долгий ряд веков. Начинается новая эпоха“»[1].

Само собою разумеется, что обо всем этом Карамзин в 1792 году не мог говорить в «Записках одного молодого Россиянина». Однако другие злободневные темы он затронул в своей статье и тем обострил неудовольствие своих старых учителей и друзей.

В «Разных отрывках» остро отразились давно волновавшие Карамзина мысли о душе и теле, о «существовании души по разрушении тела», о будущей жизни (отрывки 2 и 7), о смерти (8), о самосохранении и наслаждении (9), о счастии (1), то есть о цели и смысле жизни и в связи с этим о зыбкости, неверности философских систем, о заблуждениях в них (6).

Другой цикл мыслей связан с проблемами морального существа человека (отрывок 3), слабости и несовершенства человеческой натуры (4). Эти мысли в сознании Карамзина были неотрывны от образа Руссо и его творчества. Вместе с тем они легли в основу его поэтики и стилистики, в основу изображения человеческих характеров (ср. стих. «Протей или несогласия стихотворца»).

Третий круг тем — это утопические мечты о братском объединении всего человечества, о равенстве всех людей (отрывок 10), о «священном союзе всемирного дружества».

Нетрудно найти фразеологические параллели, соответствия всем этим мыслям, их отголоски и в других сочинениях Карамзина.

Те же темы, хотя и в иной философской и общественно-политической плоскости, глубоко интересовали и волновали Н. И. Новикова и А. Н. Радищева. Достаточно сослаться на трактат А. Н. Радищева «О человеке, о его смертности и бессмертии». Самая форма, в которую облечены «Отрывки» Карамзина, характерны для литературы той эпохи. Это — форма «записок молодого россиянина», форма исповеди интеллигента, обращенной к друзьям (ср. у Радищева: «О человеке, о его смертности и бессмертии»).

Карамзина — уже в самые первые годы его масонского перевоспитания — очень занимал вопрос о соединении души с телом, об их взаимодействии и о бессмертии души. Этот вопрос представлялся Карамзину одним из центральных вопросов масонского мировоззрения. С ним он обращается к мистику и масону Лафатеру, которого сначала склонен был считать великим мыслителем.

---

[1] «Ученые записки военного института иностранных языков», 1948, вып. 5, стр. 84.

Первый вопрос, который был предложен юношей Карамзиным Лафатеру, касался человека, связи его души с телом: «„Каким образом душа наша соединена с телом, тогда как они из совершенно разных стихий? Не служило ли связующим между ними звеном еще третье отдельное вещество, ни душа, ни тело, а совершенно особенная сущность? Или же душа и тело соединяются посредством постепенного перехода одного вещества в другое?" Вопросу этому можно дать еще такую форму: „Каким способом душа действует на тело, посредственно или непосредственно?"»

И далее Карамзин комментирует смысл своего вопроса: «„Учись мудро спрашивать", — говорит Лафатер. Мудро ли я поставил свой вопрос, это вы сами должны решить. Я спросил вас о связи души с телом, потому что связь эта, по правде сказать, мне остается неизвестною, хотя я часто напрягаю все свои силы, размышляя об этом. Между тем такое знание не должно быть вне круга человеческих познаний: в этом убеждает меня многое... И как дорого это знание всякому, кто хочет познать себя самого! Нужно знать себя и со стороны души, и со стороны тела, нужно вникнуть в различные отношения их между собою, чтобы осмелиться сказать: я себя знаю»[1].

Ответ Лафатера на этот вопрос был уклончив и неопределенен: «Если б мне, мой милый Карамзин, какое-нибудь существо под луной могло сказать, что такое тело само по себе и что такое душа сама по себе, то я бы вам тотчас объяснил, каким способом тело и душа действуют друг на друга, в какой взаимной связи они находятся, соприкасаются ли они между собой посредственно или непосредственно? Я думаю, однако, что нам придется еще несколько времени подождать этого просвещенного существа... Чувство бытия, сознание своего *я*, душа существует только чрез посредство предметов, которые вне нас, и явлений, как будто прикасающихся к нам. Попросту, мы даже не знаем, что́ такое материя, хотя очень верно означаем этим словом что-то такое, что́ противится нашему телесному ощущению, что́ кажется нам непроницаемым. Противоположное тому, что́ сопротивляется нашему давлению, но имеет жизнь и силу, называем мы душой, а душа есть кажущееся маховое колесо всех произвольных движений нашего тела, насколько они отличаются от механических. Но как действует душа на тело, как сила соприкасается с силой, что такое движение, независимо от того, как мы, по нашей организации, должны его себе представлять, — где то, что́ мы называем материей, теряется вне всякого соотношения с нашими чувствами, и как оно порождает в нас самочувствие и мышление, этого, любезный г. Карамзин, я сам вовсе не понимаю...

---

[1] «Переписка Карамзина с Лафатером», стр. 16—17.

Не смейтесь над моим неведением, мой милый! Мы не знаем, что́ мы такое и как существуем; знаем только, что существуем, верим, что существовали, и надеемся, что будем существовать. Чтобы увереннее, радостнее и живее сознавать свое бытие, да помогут нам истина, добродетель и религия!»[1] Естественно, что этот ответ не удовлетворил и даже разочаровал Карамзина. Именно такие ноты невольно прорываются в следующем письме его к Лафатеру (от 25 июля 1787 г.): «Итак, теперь еще невозможно в точности понять связь души с телом; это — грустное открытие для того, кто так желал себя познать! Я есмь, и мое *я* — для меня загадка, которую я не могу разрешить; я говорю: моя душа, мое тело, и все-таки не знаю, что́ такое душа, что́ такое тело сами по себе; я захочу — и воля моя исполняется, но как она исполняется, как моя воля, приводя меня в движение, приводит мое тело в это движение — о том я ничего не знаю и не могу даже льстить себя надеждой понять это, ибо вы сами отказываетесь решить этот вопрос...

Теперь в душе моей возникает много сомнений»[2].

Далее Карамзин заявляет, что ни чисто этическое, ни общественно-политическое разрешение вопроса о цели и смысле жизни, предложенное Н. И. Новиковым, не успокаивает и не удовлетворяет его («...как могу я через самопожертвование наслаждаться самим собой, не зная себя?»). «Я хочу знать, что́ я такое, ибо *знание,* по моему мнению, может сделать меня живее чувствующим бытие... Если же я ошибаюсь, ежели есть еще вернейшее средство *сделать сознание нашего бытия тверже и радостнее;* если бы я эти средства имел перед глазами и тем не менее все-таки стал мудрствовать, то это уже было бы безрассудно, и я сам был бы виновником своей жажды».

Почти через год (в письме от 27 марта 1788 г.) Карамзин возвращается к тому же эпизоду, к тому же вопросу: «Для меня было большой неожиданностью услышать от вас, что совершенно невозможно понять, что́ такое тело само по себе и что́ такое душа сама по себе и какова их связь между собою. Лафатер, — думал я про себя, — так прилежно изучал человека и в своих «Физиономических отрывках» развил столько прекрасных мыслей о том, как душа выражается в теле, и все-таки отказывается знать, что́ такое душа, что́ такое тело и как душа действует на тело, и даже говорит, что этого не нужно знать»[3].

Карамзин колеблется, но готов встать на путь агностицизма.

Гораздо позднее, в одной из заметок своих, помещенных в «Московских ведомостях» за 1795 год (№ 43), Карамзин писал: «Псиша мифологии изображает душу человеческую, которая обитает в теле так, как сия царевна живет в чертогах

---

[1] «Переписка Карамзина с Лафатером», стр. 22—25.
[2] Там же, стр. 26—30.
[3] Там же, стр. 32.

Купидоновых. Посредством чувств сообщается она со всею натурою, которая есть для нее неиссякаемый источник удовольствий. Все служит ей, подобно как Нимфы служат милой супруге бога любви. Везде великолепные зрелища: там небо с бесчисленными светилами, здесь цветущие ковры земли с бесчисленными красотами. Но великая Причина всего пребывает и должна пребывать для нее тайною; самая любовь и все удовольствия не терпят изъяснений. Одним словом, душа смертного должна пить Нектар Природы, не раздробляя химически его сущности. Но к несчастию, суетное любопытство отравляет для нас ядом все удовольствия, и счастие улетает! — Почти все древние предания народов относят человеческие бедствия на счет суетного любопытства» [1].

Вопрос о взаимоотношении души и тела, или шире: духа и материи, рассматривается также в статье «Гилас и Филоноус (из Энгелева светского философа)» [2]. Необходимо помнить, что выбор переводных статей у Карамзина целиком определялся соответствием их общему направлению журнала, мировоззрению и вкусам издателя. В статье «Гилас и Филоноус», представляющей собою перевод из Беркли, доказывается, что «мысли не свойственны веществу или материи», следовательно, душа бестелесна. «Нельзя без противоречия вообразить мыслящей материи, так же как и четвероугольного круга» (323). Отвергается также мысль Локка о том, что способность мыслить вопреки законам природы могла бы быть вложена в материю всемогуществом, то есть богом. Ведь «свойства никак не сообщаются, и самое всемогущество не может существу дать такой силы, которая противна его натуре». Все эти положения субъективно-идеалистической философии подробно развиваются в разговоре между Гиласом и Филоноусом. Если «в материи нет способности к мыслям, подобно как в терновнике нет лимонного семени» и способности производить лимоны, то, следовательно, и всемогущество не может сообщить материи новой силы («так же как на терновнике не могут действительно расти лимоны»). «Итак, вопрос состоял не в том, может ли всемогущество сообщить материи силу мыслить? ибо сие совсем не возможно; но должно спросить: не может ли оно произвести силу мыслить и соединить ее с материею? Самое сие бог и сделал. С некоторою мерою организованной материи совокупил он особливо созданную силу мыслить, — что вместе составляет натуру животного» (327). Так в плане идеалистической метафизики разрешается вопрос о связи души с телом. Неясно, сочувствовал ли сам Карамзин такому его разрешению.

---

[1] «Москвитянин», 1854, № 10, май, кн. 2, стр. 61, отд. «Смесь». Ср. в № 49 «Московских ведомостей» за 1795 г. переводную статью Н. М. Карамзина: «О влиянии души на тело» (из книги профессора Герца).

[2] «Московский журнал», 1792, ч. VII, сентябрь, кн. 3, стр. 321—328.

Иронические намеки на ту же проблему о соединении души и тела ощутительны и в таком письме А. А. Петрова к Н. М. Карамзину (от 30 июля 1786 г.):

«Поэзия, музыка, живопись воспеты ли тобою? Удивленные Чистые пруды внемлят ли гимну Томсонову, улучшенному на языке Русском? Ликует ли Русская проза, и любуется ли каким-либо новым светильником в ее мире, тобою возженным? Отправлено ли уже письмо к Лаватеру с луидором? Прочитай сии вопросы и пересмотри свои композиции с отеческою улыбкою, есть ли оне существуют уже в телах; есть ли ж только души их носятся в голове твоей, то встань с кресл, посдвинь колпак немножко со лбу, приложи палец ко лбу или к носу и, устремивши взор на столик, располагай, что когда сделать; потом вели сварить кофе, сядь и делай — что тебе угодно» [1].

Сам А. А. Петров — ближайший друг Н. М. Карамзина — мучился теми же мистическими вопросами о загробной жизни, о соединении тела и души. «Вопросы: „Что я есмь и что я буду?“ всего меня занимают и бедную мою голову, праздностью расслабленную, кружат и в большое неустройство приводят», — жалуется он Н. М. Карамзину [2].

Эти вопросы о связи души с телом, о бессмертии души и смертности человека занимали большое место в масонских журналах 80-х годов.

В журнале И. Г. Шварца «Вечерняя заря» (1782 г., ч. I: «Рассуждение о бессмертии человеческой души»; ч. II: «Философические рассуждения о душе»; ч. III: «Философические рассуждения о соединении души с телом») постоянно и тревожно обсуждалась проблема соединения души с телом.

«Без тела душа в сем свете почти мертва и не может проявить своих свойств. Только надо, чтобы душа была первой целью. Тело есть та внешняя форма, через которую проявляется содержание, сущность души. Тело же, через соединение с душой, получает такое превосходство, что может быть не только орудием, но и храмом божиим» [3]. Кроме того, указывалось в другой статье, что человек состоит не только из тела и души, но и из духа — высшей внутренней силы [4].

Вопрос о сочетании души и тела у Шварца был положен в основу всей системы мистического учения о человеке, о природе и боге. «Человек — последняя, высшая стадия развития существ видимого мира, но те люди, в которых развиты высшие

---

[1] М. П. Погодин, Н. М. Карамзин..., ч. I, стр. 34.

[2] «Русский архив», 1863, № 5 и 6, стр. 481—482.

[3] «Вечерняя заря», ч. III. Философические рассуждения о соединении души с телом, стр. 164—184.

[4] «Вечерняя заря», ч. I. Философическое рассуждение о троице в человеке, стр. 265—309.

духовные силы, — они составляют первое, низшее состояние мира духов — ангелов» (Шварц, О трех познаниях)[1].

На страницах новиковских журналов «Утренний свет», «Покоющийся трудолюбец» и «Московское ежемесячное издание» непрестанно поднимаются вопросы об отношениях души и тела. «„По какому особому механизму", спрашивает журнал, «существо без протяжения может быть соединено с существом, имеющим протяжение?» «Как душа действует во внутренности человека?» „Где жилище души?"» — и целый ряд других вопросов такого же характера, ведущих к проблеме смертности и бессмертия человека, снова возникает перед читателем.

«Признание ограниченности рассудка и сомнение в непогрешимости теории духоносцев готовы были снова создать трагедию духа на почве непонимания взаимоотношений души и тела»[2]. Ср. «Покоющийся трудолюбец», 1784, ч. II. Статья «Человек, наедине рассуждающий о неудоборешимых пневматологических, психологических и этнологических задачах», стр. 65—75. Ср. также ч. II, стр. 6—25, ч. IV, стр. 1—20 и др.

Г. П. Макогоненко так характеризует значение и общественный смысл вопроса об отношении души и тела, о бессмертии души в мировоззрении Н. И. Новикова 70—80-х годов: «В 70-х годах Новиков одним из первых принялся за разработку теории нравственности, связывая ее с учением о бессмертии души. О бессмертии Новиков многократно пишет в своих статьях, о бессмертии говорится во многих художественных произведениях его журнала «Утренний свет».

Чем вызван этот интерес Новикова к бессмертию души? Больше того, почему, начиная с «Утреннего света», эта проблема станет в центре идейно-философской жизни русского общества в восьмидесятые годы? Наконец, отчего Радищев, начиная с «Дневника одной недели», будет беспрестанно возвращаться к этому вопросу, а сразу же по прибытии в Илимскую ссылку приступит к написанию специального капитального сочинения на эту тему? (т. е. философского трактата «О человеке и его смертности и бессмертии»)»[3].

Г. П. Макогоненко ищет ответа на эти вопросы в особенностях русского общественного движения этого периода: «Перед русским просвещением, отражавшим настроения угнетенных масс, ходом истории была поставлена задача создания такой нравственности, которая помогала бы практическому воспитанию русских людей в духе ненависти к деспотизму, самодержавству, рабовладению, помещичьему своекорыстию и со-

---

[1] В. Н. Тукалевский, Из истории философских направлений в русском обществе XVIII в., «ЖМНП», 1911, ч. XXXIII, май, стр. 35.

[2] Там же, стр. 54.

[3] Г. П. Макогоненко, «Александр Радищев» — вступительная статья к избранным сочинениям А. Н. Радищева (Гослитиздат, М.—Л. 1949, стр. XLVI—LIII).

циальному паразитизму. Такова была общая задача, но решалась она у различных деятелей просвещения с различных политических позиций» (у Новикова — в рамках дворянского просветительства, у Радищева — в революционном плане). «Создание новой этики означало объявление войны господствующей религиозно-христианской морали». В философско-идеалистическом, а также и догматически-христианском мировоззрении играла огромную роль идея бессмертия души. «Новиков, — по словам Г. П. Макогоненко, — первым в русском обществе выступил с развернутым учением о бессмертии как двигателе новой нравственности». Бессмертие нужно Новикову для того, чтобы повысить общественную активность человека, воспитать в нем убеждение, что только в деятельной жизни на благо общества и «делании добра», в отдаче сил на общую пользу люди становятся «человеками», «постигают свое „величество“». Этот практический поворот идеи бессмертия был в высшей степени далек от церковной догматики и пассивного мистицизма некоторых кругов масонства. «Начиная с «Утреннего света», в русских журналах последних десятилетий века непрерывно идет полемическая разработка идеи бессмертия, развивается борьба разных политических, классовых точек зрения. Завершением именно этой философской борьбы в России явился радищевский трактат «О человеке, о его смертности и бессмертии».

Первые две главы сочинения Радищева «О человеке, о его смертности и бессмертии» посвящены обоснованию материализма как единственного мировоззрения, дающего человеку верное оружие познания природы, общества и себя самого, раскрывающего место и роль человека в природе и содействующего распространению правильных представлений о смертности и бессмертии. Но это сочинение Радищева — не только философский трактат, это — вместе с тем исповедь современного интеллигента, отвергающего официально-церковную и мистическую масонскую идеологию, но склонного призадуматься над новиковским этическим разрешением проблемы бессмертия.

Подводя итог философской полемике, Радищев «со всей убедительностью показал, что общественно оправданная позиция Новикова в этом споре базируется на шаткой идеалистической основе, и в этом ее слабость, ограниченность и опасность. Вместе с тем Радищев в третьей и четвертой книгах своего сочинения как бы сопоставляет с незыблемыми материалистическими доводами первых глав в пользу смертности человека гадательную веру, надежду, желание чувствительного сердца, направленные в сторону бессмертия и способные повысить общественно-политическую активность человека. Ведь как ни далеко от науки это убеждение, оно свойственно многим людям той эпохи. «Желание вечности равно имеет основание

в человеке со всеми другими его желаниями». «Представим себе теперь человека удостоверенного, что состав его разрушиться должен, что он должен умереть. Прилепленный к бытию своему наикрепчайшими узами, разрушение кажется ему всегда ужасным. Колеблется, мятется, стонет, когда, приблизившись к отверстию гроба, он зрит свое разрушение». Жизнелюбие — в природе «чувствительного человека», и оно толкает его к надежде на вечность, на бессмертие». Как бы продолжая новиковский взгляд на бессмертие как на общественный импульс к самоотверженному патриотическому служению (статьи в «Утреннем свете» и «Московском издании»), Радищев «бесконечно усиливает» новиковскую идею общественной пользы от уверения в бессмертии. «Будущее положение человека или же его будущая организация проистекать будет из нашея нынешния». «Ты будущее твое определяешь настоящим». Радищев, «мудро учитывая реальное состояние умственных запросов русского общества, показывает не только сильные, но и слабые стороны духовных исканий русских людей, объясняет появление этой «жажды вечности» и как истый практический деятель и революционер находит путь и способ общественного использования этих индивидуальных особенностей современного ему человека» [1].

На этом историко-общественном, идеологическом фоне «Разные отрывки (Из записок одного молодого Россиянина)» Карамзина приобретают особенно важное значение. Это тоже исповедь молодого интеллигента той эпохи. И в центре ее два круга проблем, характеризующих, с одной стороны, борьбу материалистических и идеалистических идей в сознании русского общества той эпохи, с другой — социально-политические идеалы передового «россиянина»: 1) проблема связи души и тела, смертности, бессмертия души, будущей жизни и 2) проблема братства и равенства всех народов мира.

В разрешении проблемы жизни, смерти и бессмертия человека Карамзин заявляет себя противником официально-церковной доктрины. Он боится «грубого голоса какого-нибудь Левита», предпочитая ему «голос любезного соловья». Карамзин, вернее: «молодой россиянин», «Записки» которого сочинил Карамзин, — враг масонского мистицизма. Кажется, что Карамзин склоняется к новиковскому разрешению вопроса о бессмертии души, как средства общественно-политического одушевления человека, превращения его в добродетельного гражданина-патриота, врага насилия и неправды. Но это не так. Далек Карамзин и от радищевского материализма. Для

---

[1] Г. П. Макогоненко, «Александр Радищев» — вступительная статья к избранным сочинениям А. Н. Радищева, стр. LII. Ср. также Г. Макогоненко, Радищев. Очерк жизни и творчества, Гослитиздат, М. 1949, стр. 175—182.

Карамзина остается скептицизм, сентиментальное мечтательство и кантовский «категорический императив», нравственное самосознание человеческой натуры.

Таким образом, в «Разных отрывках» Карамзин склоняется к агностицизму в разрешении всех стоявших перед ним метафизических проблем: «Как может существовать душа по разрушении тела, не знаем; следственно, не знаем и того, как она может мучиться и блаженствовать» [1].

И тут же Карамзин резко и иронически декламирует против розенкрейцерского мистического учения о «мирах иных», о переходах души или духа из одного мира в другой: «Описывать нас светлыми, легкими, летающими из мира в мир (зачем, s'il vous plait?), одаренными шестью чувствами (для чего не миллионами чувств?), есть говорить, не зная что». Здесь звучит разочарование Карамзина или по крайней мере сомнение в мистическом масонском учении о «касании к мирам иным» и общении с ними. Это учение находило опору в известной тогда мистической книге Сен-Мартена «О заблуждениях и истине» (1775) [2].

Мир, по представлению Сен-Мартена, есть «эманация божественного слова». Эманацией объясняется особенный мир духов, понятие о котором составляло центральный пункт учения Сен-Мартена. Человек и природа — арена действия спиритуальных сил, которые управляют ими. Человек выше природы и ближе к иным мирам. Величайшее усилие духовных способностей человека должно состоять в великом деле (grand oeuvre) общения с иными мирами, в стремлении к непосредственному слиянию с высшими силами, чем и достигается тогда знание тайн создания и божества. «Спиритуальные силы имеют раз-

---

[1] Ср. также в карамзинском переводе из «Созерцания природы» Бонне в «Детском чтении для сердца и разума» (ч. XVII, 1789). «Любопытство наше простирается далее: как две сущности, столь различные, как душа и тело, могут взаимно действовать одна на другую? При сем вопросе потупим смиренно глаза свои и признаем, что сие есть одно из величайших таинств творения, которого нам не дано знать. Разные покушения глубокомысленнейших философов разных времен, предпринимавших изъяснить сие, суть памятники силы и слабости человеческого разума». Ср. Избранные сочинения Н. М. Карамзина (с примечаниями Льва Поливанова), ч. I, М. 1884, стр. 68—69.

[2] Эта книга переведена на русский язык в 1785 году под заглавием «О заблуждениях и истине или воззвание человеческого рода ко всеобщему началу знания. Сочинение, в котором открывается примечателям сомнительность изысканий их и непрестанные их погрешности и вместе указывается путь, по которому должно бы им шествовать к приобретению физической очевидности о происхождении Добра и Зла, о Человеке, Натуре вещественной, о Натуре невещественной и о Натуре священной, об основании политических правлений, о власти государей, о правосудии гражданском и уголовном, о науках, языках и художествах. Философа неизвестного. Переведено с французского иждивением типографической компании». В Москве в вольной типографии И. Лопухина, с указного дозволения. 1785 года, XII и 542 стр.

личные градации: между миром земным и высшим спиритуальным... есть средний мир, имеющий свои области различного спиритуального достоинства, — иные из них имеют даже свои опасности, потому что исполнены сетями и соблазнами»[1].

Можно вспомнить в этой связи и рассуждения Н. И. Новикова в его письмах к Карамзину, помещенных в издании «Письма С. И. Г.» (т. е. С. И. Гамалеи): «Как сотворен человек, из чего, из каких частей и почему сказано о нем, что он *сотворен по образу божию и подобию?* Казалось бы, и одного выражения довольно было, но положено два... Один ли существует видимый или чувственный мир, или есть другие миры? Солнце и все планеты и звезды принадлежат к видимому миру; где же обитают ангелы? где божественный престол?.. Что есть философия и откуда она? Изобретена ли человеком или дана от бога человеку?»[2].

Сам С. И. Гамалея развивал «мысль о том, что в человеке единовременно действуют «три мира»: «огненный», стремящийся к действию, владению, «наружный», пекущийся об имуществе, и «светлый» мир — о духе Христовом»[3].

Впрочем, в языке и стиле Карамзина, несмотря на теоретический скептицизм его, идеалистический образ «иных миров» укрепился прочно под влиянием увлечений масонством (ср. статью «Прогулка»).

Ср. в статье «Цветок на гроб моего Агатона»:

«Если обитатели оных сверкающих миров, которыми усеяно голубое небо, иногда с высоты своей взирают на смертных чад земли, то, конечно, и мы удостоились их взоров — два юноши, страстно любящие истину и добродетель!»

Карамзин заявляет о своем полном и окончательном скептицизме также в отношении «засмертия», миров иных, того света:

«Все, что о будущей жизни сказали нам философы, есть *чаяние;* потому что они писали *до смерти,* следственно, еще *не зная* того, что ожидает нас за гробом». «Чаяние», как заявляет Карамзин в «Письмах русского путешественника», надо отличать от «уверения», на почве которого стоял Новиков.

«Сие чувствование, что душа наша бессмертна, — писал Новиков, — есть надежнейшее правило всех наших благородных, великих и человеческому обществу полезных деяний, без которого правила все человеческие дела были бы малы, низки и подлы. Сие *уверение* истребляет порок, возвышает и питает добродетель в самых опаснейших обстоятельствах»[4].

---

[1] А. Н. Пыпин, Русское масонство. XVIII и первая четверть XIX в. Редакция и примечания Г. В. Вернадского, изд. «Огни», Петроград, 1916, стр. 211—212.

[2] «Письма С. И. Г.», 1832, кн. 2, стр. 257—260.

[3] М. В. Довнар-Запольский, Семен Иванович Гамалея. Сб. «Масонство в его прошлом и настоящем», т. II, 1915, стр. 35.

[4] «Утренний свет», 1780, ч. IX, стр. 215.

Скептицизм, который испытывает «молодой россиянин» в отношении «засмертия», в корне изменяет оценку той грани, которая отделяет «предсмертие» от «засмертия». Радищев в своем сочинении «О человеке, о его смертности и бессмертии» писал о человеке, устремляющем взоры «за пределы дней своих»: «луч таинственный проницает его рассудок. Ведомый чувствованием и надеждою, имея опору в рассудке, а может быть, и в воображении, он прелегает неприметную черту, жизнь от смерти отделяющую, и первый шаг его был в вечность».

У Карамзина эта «неприметная черта» превратилась в «железные стены», отделяющие «предсмертие» от «засмертия».

Вопросу о «засмертии» посвящены в «Письмах русского путешественника» воспоминания о письме А. М. Кутузова, изображавшего в таком стиле свои впечатления от берлинского зверинца: «Вступил я нечаянно в эту аллею. До сего места освещало меня лучезарное солнце; но тут вдруг исчез весь свет. Я поднял глаза и увидел перед собою путь мрачности. Только вдали, при выходе, виден был свет. Я остановился и долго глядел. Наконец одна мысль пробудила меня... Не есть ли, — думал я, — не есть ли тьма сия изображение твоего состояния, когда ты, разлучившись с телом, вступишь в неизвестный тебе путь? Мысль сия так во мне усилилась, что я уже представил себя облегченным от земного бремени, идущим к оному вдали светящемуся свету, и ——с того времени всякой раз, когда бываю в зверинце, захожу в эту аллею и часто поминаю тебя»[1].

Таким образом, в «Разных отрывках» Карамзин выражает свое разочарование в мистических учениях масонства о «засмертии»: «Все же известия, которые выдаются за газеты *того света* (наприм., шведенбурговы мнимые откровения), суть к сожалению — *газеты* (то есть басни)!»

Для оценки этого карамзинского каламбура следует вспомнить употребление слова *газета* в значении — басня, сплетня у Пушкина в стихотворении «Городок».

...В досужный мне часок
У добренькой старушки
Душистый пью чаек;
Не подхожу я к ручке,
Не шаркаю пред ней;
Она не приседает,
Но тотчас и вестей
Мне пропасть наболтает.
Газеты собирает
Со всех она сторон,
Все сведает, узнает:
Кто умер, кто влюблен...

Скептические мотивы по вопросу о будущей жизни, о «засмертии» дают себя знать и в других произведениях Карамзина

[1] «Письма русского путешественника», М. 1797, ч. I, стр. 170—171.

90-х годов XVIII века. Они облечены здесь в ту же фразеологию.

Тот же строй мыслей о душе и теле, о будущей жизни поддерживался «Федоном» М. Мендельсона, о котором упоминает Карамзин в «Письмах русского путешественника». Пражский студент «тотчас вступил со мною в разговор — (и) о чем (же) думаете вы? (Почти) непосредственно о Мендельзоновом Федоне, о душе и теле. «Федон, — сказал он, — есть, может быть, *остроумнейшее* философическое сочинение; однако ж все доказательства бессмертия нашего основывает автор на одной гипотезе. Много вероятности, но нет уверения; и едва ли не тщетно будем искать его в творениях древних и новых философов». — Надобно искать его в (чувстве) сердце, сказал я. — «О! Государь мой! возразил студент: *сердечное уверение* не есть еще *философическое уверение;* оно не надежно: теперь (вы) чувствуете его, а через минуту оно исчезнет, и вы не найдете его места. Надобно, чтобы уверение основывалось на доказательствах, а доказательства на тех врожденных понятиях чистого разума, в которых заключаются все вечные, необходимые истины. Сего-то *уверения* ищет (ученый) метафизик в уединенных сенях, во мраке ночи, при слабом свете лампады, забывая сон и отдохновение». — Ежели бы могли мы узнать точно, что такое есть *душа сама по себе*, то нам все бы открылось; но... Тут вынул я из записной книжки своей одно письмо (почтенного) доброго Лафатера...» [1]

Показателен отзыв Карамзина о Виланде, выдержанный в той же терминологии и фразеологии: «С любезною искренностию открывал мне Виланд мысли свои о некоторых важнейших для человечества предметах. Он ничего не отвергает, но только полагает различие между *чаянием* и *уверением*. Его можно назвать скептиком, но только в хорошем значении этого слова» («Письма русского путешественника») [2].

В стихотворении «Опытная Соломонова мудрость» («Аониды», 1797, кн. II) Карамзин писал:

Что нас за гробом ждет, не знает и мудрец.
Могила, тление — всему ли есть конец?
Угаснет ли душа с разрушенным покровом,
На небо ль воспарив, жить будет в теле новом?
Сей тайны из людей никто не разрешил,
И червя произвел творец непостижимый;
Животные и мы его рукой хранимы;
Им так же, как и нам, он чувство сообщил.
Подобно нам, они родятся, умирают:
Где будет их душа? Где будет и твоя,
О бренный человек? В них чувства исчезают,
Исчезнут и во мне: увы! что ж буду я? [3]

---

[1] Н. М. Карамзин, Сочинения, М. 1820, т. II, стр. 133–134. В скобках — варианты по «Московскому журналу».
[2] Там же, стр. 182.
[3] Н. М. Карамзин, Сочинения, Пг. 1917, т. I, стр. 181–182.

О «духовных сферах» пишет Н. М. Карамзин в стихотворении («Болезнь есть часть живущих в мире»), вставленном в письмо к И. И. Дмитриеву (от 18 мая 1788 г.):

Но тем мы можем утешаться,
Что нам не век в сем мире жить;
Что скоро, скоро мы престанем
Страдать, стенать и слезы лить.
В духовны сферы вознесемся,
Где нет болезни, смерти нет.
Тогда, мой друг, тогда узнаем,
Почто страдали столько лет.
Тогда, быв светом озаренны,
Падем, поклонимся творцу...[1]

Таким образом, Карамзин скептически относится к новиковскому «уверению». Он не склонен также связывать (как Н. И. Новиков) веру в бессмертие души с общественно-политической ответственностью человека, с высокими нормами и задачами гражданской деятельности. Но он не отвергает «чаяния». Его скептицизм в отношении идеалистических теорий о душе и ее бессмертии не вырастает в материализм. Карамзин уходит в сторону не только от практической программы радищевского революционного дела, но и от теории новиковского общественно-патриотического подвига. Карамзин как бы присоединяется к тому мнению, которое он в «Письмах русского путешественника» вложит в уста Канта: «*Вероятность не есть уверение*, когда мы говорим о будущей жизни; но, сообразив все, рассудок велит нам принимать ее. Да и что бы с нами было, когда бы мы, так сказать, *глазами ее увидели?* Есть ли бы она очень полюбилась нам, то мы не могли бы уже заниматься нынешнею жизнию и были бы в беспрестанном *томлении;* а в противном случае не имели бы утешения сказать себе в горестях здешней жизни: *авось там будет лучше!* — Но, говоря о нашем определении, о жизни будущей и пр., предполагаем уже мы бытие *всевечного творческого разума,* все для чего-нибудь и все благотворящего. Что? Как?.. Но здесь первый мудрец признается в своем невежестве. Здесь разум гасит свой светильник, и мы во тьме остаемся, одна фантазия может носиться в ней и творить несобытное» [2].

Практический или этический идеализм Карамзина порождает веру в «новую, вечную Аркадию» — «за горизонтом тленного мира». В стихотворении в прозе «Весенние цветы» («Московские ведомости», 1795, № 32) Карамзин пишет: «Весна, весна любезная! образ счастливой юности человека. И самый старец, в вечерние минуты жизни своей, может еще веселиться твоими красотами. Взирая на цветущий сад Природы, в умилении сердца своего, он думает: *и я цвел некогда! и я был в Аркадии!*

[1] «Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву», СПб. 1866, стр. 7—8.
[2] «Письма русского путешественника», М. 1797, ч. 1, стр. 85—86.

Слезы текут по лицу его; но мысль о новой, вечной Аркадии — там, за горизонтом тленного мира — подобно лучу солнечному озаряет его душу»[1].

Ср. в № 45 «Московских ведомостей» 1795 года: «Цицерон говорит, что все философические исследования пленяют ум не столько важностью предмета, сколько новостию своею. Сия склонность человеческого сердца ко всему новому не есть ли убедительное доказательство будущей жизни?»[2]

Таким образом, философский скептицизм не разрушает пассивно-созерцательной настроенности сердца и не исключает оптимизма.

Поэтому к рассуждениям о соединении души с телом, о «том свете», о «засмертии» и т. п. присоединяется оптимистическое размышление о смерти. Еще акад. Я. К. Грот в своем «Очерке деятельности и личности Карамзина» отметил своеобразное и неизменное отношение Карамзина к смерти, в которой он видел одну светлую, примирительную сторону. «Чтобы чувствовать всю сладость жизни, — писал он Дмитриеву за несколько месяцев перед кончиною, — надобно любить и смерть, как сладкое успокоение в объятиях отца. В мои веселые, светлые часы я всегда бываю ласков к мысли о смерти, мало заботясь о бессмертии авторском»[3]. В примечаниях к этому очерку Я. К. Грот пишет: «Мысль, что в смерти нет ничего страшного, Карамзин начал высказывать еще в молодости» (в «Письмах русского путешественника»)[4].

Надпись на могиле: «Друзья! не бойтесь смерти: она есть восхитительный сон» (о которой мечтает «молодой россиянин») — отражает масонскую идеологию дворянского интеллигента конца XVIII века, культ основной масонской добродетели — «любви к смерти». «Страшно подумать, что масоны предписывают в должность то, чего весь мир ужасается и старается забывать», — говорил в ложе Орфея в 1795 году О. А. Поздеев. «Я помню, — сказывал Руф Степанов, — как меня положили в гроб да закрыли покровом, что такое ощутил спокойствие и отраду и так себе мыслил, давно бы пора мне в сем месте лежать». «Смерть, единая смерть, есть начало жизни», — вещал своим слушателям-масонам З. Карнеев. К смерти «утешительнице» и «возлюбленной» обращался впоследствии Лабзин.

Отношение к смерти как к приятному сну проповедовалось и И. Г. Шварцем, претендовавшим на роль вождя московских масонов-мистиков. «Мы должны стараться облагородить и очистить тело наше и сделать его меньше телесным, дабы смерть

---

1 «Москвитянин», 1854, № 7, стр. 39, отд. «Смесь».

2 Там же, № 10, стр. 63.

3 «Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву», стр. 409. См. также Я. К. Грот, Труды, т. III, СПб. 1901, стр. 147.

4 Я. К. Грот, Труды, т. III, стр. 165.

наша казалась нам приятным сном и дабы скорее воскреснуть»[1].

«Культ «любви к смерти» у масонов переходил, вероятно, иногда в острые и жуткие ощущения почти физической сладости ее присутствия»[2]. Характеристично на этом фоне пожелание молодого россиянина, чтобы «надпись сия («Друзья! не бойтесь смерти: она есть восхитительный сон») была для всех справедлива».

Любопытно сопоставить с теми сентиментально-идиллическими картинами, в которые у Карамзина облекается легкая смерть, такое суждение Радищева о смерти: «Блажен, о человек! если смерть твоя была токмо естественная, если силы твои телесные и умственные токмо изнемогли, и умреть мог от единые старости. Житие твое было бодрственно, и *кончина легкий сон! Но таковая кончина редко бывает жребием человека»*[3].

Однако у Карамзина мысль о смерти лишена прямой мистической окраски. Характерна самая первая фраза этого «Отрывка»: «Мысль о смерти была бы для меня не столь ужасна, есть ли бы от меня зависело определить все обстоятельства конца моего». Таким образом, Карамзину не все равно, «где ему смерть пошлет судьбина». Он и в смерти ищет слияния с природой. Эти мысли в таком же контексте, в тех же формах фразеологии повторяются и в «Письмах русского путешественника».

Они возникают при описании любезной Карамзину Швейцарии, ее природы и ее гражданской свободы в «Письмах русского путешественника»: «Счастливые швейцары! всякой ли день, всякой ли час благодарите вы небо за свое счастие? При всяком ли биении пульса благословляете вы свою долю, живучи в объятиях прелестной натуры, под благодетельными законами братского союза, в простоте нравов, и пред одним богом наклоняя гордую свою выю? Вся жизнь ваша есть, конечно, приятное сновидение, и самая роковая стрела должна кротко влететь в грудь вашу[4], не возмущаемую гибельными страстями! — Так, друзья мои! Я думаю, что ужас смерти бывает следствием нашего развращения или уклонения от путей Природы. Думаю, и на сей раз уверен, что он не есть врожденное чувство нашего сердца. Ах! есть ли бы теперь, в самую сию минуту, надлежало мне умереть, то я со слезою любви упал бы на всеобъемлющее

---

[1] В. В. Сиповский, Н. М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника», СПб. 1899, стр. 103, примечание 2.

[2] Г. В. Вернадский, Русское масонство в царствование Екатерины II, Пг. 1917, стр. 145.

[3] А. Н. Радищев, Избранные сочинения, Гослитиздат, 1949, стр. 436.

[4] Читатель, может быть, вспомнит о стрелах Аполлоновых, которые *кротко умерщвляли* смертных. Греки в Мифах своих предали нам памятники *нежного* своего *чувства*. Что может быть в самом деле нежнее сего вымысла, приписывающего разрушение наше действию *вечно юного Аполлона*, в котором Древние воображали себе совершенство красоты и стройности.

лоно Природы, с полным уверением, что она зовет меня к новому счастию; что изменение существа моего есть возвышение красоты, перемена изящного на лучшее. И всегда, милые друзья мои, всегда, когда я духом своим возвращаюсь в первоначальную простоту натуры человеческой — когда сердце мое отверзается впечатлениями красот Природы, — чувствую я то же и не нахожу в смерти ничего страшного. Высочайшая Благость не была бы Высочайшей Благостию, есть ли бы Она с которой-нибудь стороны не усладила для нас всех необходимостей — и с сей-то услажденной стороны должны мы прикасаться к ним устами нашими! — Прости мне, премудрое Провидение, есть ли я когда-нибудь, как буйный младенец, проливая слезы досады, роптал на жребий человека! Теперь, погружась в чувство твоей благости, лобызаю невидимую руку твою, меня ведущую!»

В тех же «Письмах русского путешественника» Карамзин сочувственно цитирует из сочинения Гердера «Urkunde des menschlichen Geschlechts» размышления о смерти: «Нет смерти в творении; или смерть есть не что иное, как *удаление* того, *что не может быть долее,* т. е. *действие вечно юной, неутомимой силы,* которая по своему свойству не может ни минуты быть праздною или покоиться. По изящному закону Премудрости или Благости все в быстрейшем течении стремится к новой силе юности и красоты — стремится и всякую минуту превращается»[1].

Таким образом, и в вопросе о смерти ярко обнаруживается идеалистическая подоплека «чувствований молодого россиянина», в своей исповеди стремящегося отразить общие «метафизические» свойства человеческой натуры.

Вопросы о человеческой натуре и о человеке природы также типичны для мировоззрения Карамзина и его литературной практики. В «Письмах русского путешественника» Карамзин заявил: «Confessions de J. J. Rousseau, Stillings Jugendgeschichte и Anton Reiser (Морица. — *В. В.*) предпочитаю я всем *систематическим* психологиям в свете»[2]. Карамзин называет Руссо «человеком редким, автором единственным; пылким в страстях и в слоге, убедительным в самых заблуждениях, любезным в самых слабостях; младенцем сердцем до старости, мизантропом любви исполненным; несчастным по своему характеру между людьми и завидно-счастливым по своей душевной нежности в объятиях натуры»[3].

Этот принцип характеристики самого Руссо посредством контрастов должен был символизировать новую манеру понимания и описания человека в поэтике Карамзина, увлеченного психологическими парадоксами Руссо. В этом отношении характерно признание Руссо в «Исповеди», подчеркивающее идею

---

[1] Н. М. Карамзин, Сочинения, т. II, М. 1820, стр. 171.
[2] «Письма русского путешественника», 1797, ч. I, стр. 235—236.
[3] «Письма русского путешественника», 1801, ч. V, стр. 426.

постоянного несовершенства человеческой природы: «...Я всегда считал и теперь считаю, что я, в общем, лучший из людей, и вместе с тем я уверен, что как бы ни была чиста человеческая душа, в ней таится какой-нибудь отвратительный изъян» [1].

Полемические стрелы Карамзина в его заметке о Руссо против «надутых понятий о добродетели, о мудрости человеческой», в защиту всегдашнего человеческого несовершенства явно направлены не только в сторону московских розенкрейцеров, но и в сторону поэтики и стилистики классицизма. Основные положения розенкрейцерства — нравственное самоусовершенствование и возможность через него приблизиться к истинному и совершенному знанию. Кратчайший и вернейший путь познания бога, природы и себя заключается в непосредственном мистическом откровении, а оно дается лишь нравственно совершенному человеку. И. П. Тургенев, принявший Карамзина в общество масонов, при допросе показал, что «учение сие (розенкрейцерское) состоит в снискании великого таинства или magisterium, кое только тот получит, кто удостоится чрез исправление нравственного характера душевного сделаться столько совершенным, сколько человеку возможно быть» [2].

Проблема счастия и сущности его, важная для поклонника Руссо, вместе с тем ведет нас к мировоззрению и морали масонов.

Ср. у Карамзина в «Послании к А. А. Плещееву»:

Ты хочешь с Музою моею
В свободный час поговорить
О том, чего все ищут в свете;
Что вечно у людей в предмете;
О чем позволено судить
Ученым, мудрым и невежде, —
Богатым в золотой одежде
И бедным в рубище худом...
О счастье слово...

И в наши времена о том
Бывает много шуму, спору.
Не мало новых гордецов,
Которым часто без разбору
Дают названье мудрецов,
Они нам также обещают
Открыть прямой ко счастью след;
В глаза же счастия не знают... [3]

Интересны рассуждения о счастье, содержащиеся в письмах А. М. Кутузова. В письме к А. И. Плещеевой (17 декабря 1790 г.) Кутузов писал: «Счастие и несчастие не составляют

---

[1] Жан-Жак Руссо, Исповедь, Гослитиздат, М. 1949, стр. 464.

[2] См. М. Н. Лонгинов, Новиков и московские мартинисты, М. 1867. Приложения, стр. 0144. Ср. также В. А. Боголюбов, Н. И. Новиков и его время, М. 1916, стр. 202.

[3] Н. М. Карамзин, Сочинения, т. I, Пг. 1915, стр. 101—103.

нашей сущности... Говоря о должности приуготовить себя ко всем происшествиям, я требую, чтобы человек учился отделять себя от всякой случайности и смотрел на сие последнее, как на совершенно ему постороннее, не умаляющее и не умножающее его сущности; я требую, чтобы он свергнул постыдные оковы и снискивал независимость, свободу»[1]. «Истинное счастие, — писал тот же А. М. Кутузов Радищеву в Сибирь (27 марта 1792 г.), — находится внутри нас и зависит от самих нас, оно есть поставление себя превыше всех случаев, сего-то счастия всегда я желал тебе, а ныне и еще жарче желаю»[2].

Вопрос о счастье в масонском понимании этого слова, то есть вопрос о смысле жизни, об основах мировоззрения тесно связывался Карамзиным и его друзьями с целями его путешествия. А. А. Плещеев в письме к А. М. Кутузову (от 22—31 июля 1790 г.) писал: «Ты меня в письме твоем обрадовал, что надеешься на пользу его путешествия. Дай боже, чтобы он, приехав сюда, сказал нам, что люди везде люди, а ученые его мужи ни на одну минуту не сделали его счастливее прежнего»[3].

Любопытно совпадение мыслей о счастье общения с «изящными умами» у Карамзина и Радищева. «За счастие почесть можно, — говорит Радищев в «Житии Ф. В. Ушакова», — если удостоишься в течение жития своего побеседовать с мужем в мире прославившимся; удовольствием почитаем, если видим и отличившегося злодея, но отличным счастием почесть должно, если сопричастен будешь беседе добродетелию славимого».

Таким образом, «молодой россиянин» Карамзина, с трудом освобождаясь от масонского мистического тумана, все же не приходит к материализму. Его легкий скептицизм не мешает сентиментальному «прекраснодушию», которое особенно ярко проявляется в розовых мечтах о братском союзе всех народов, всех людей — без различения угнетателей в угнетенных.

В этом утопическом изображении «священного союза всемирного дружества» Карамзин зависел отчасти от Руссо, отчасти от общественно-политических идеалов других мыслителей XVIII века. Тут с чрезвычайной остротой обнаруживается контраст между революционным демократизмом Радищева, между его активной борьбой с рабством и самодержавством, между его пламенными призывами к уничтожению тирании — и между пассивным, мечтательным свободомыслием Карамзина, позднее нашедшим сатирическое воплощение в образе Манилова в «Мертвых душах» Гоголя.

Карамзин мечтает лишь о том времени, «когда бы все народы земные погрузились в сладостное, глубокое чувство любви». Эти мечты о всемирном братстве людей, о родстве всех

---

[1] Я. Л. Барсков, Переписка московских масонов XVIII-го века, стр. 56.
[2] Там же, стр. 195.
[3] Там же, стр. 7.

«разнородных и разноцветных представителей человечества», о «священном союзе всемирного дружества» не были связаны ни с какой определенной программой политических действий. Они были отвлеченны и пассивно-чувствительны, почти молитвенны.

Отголоски тех же руссоистских мечтаний слышны при изображении швейцарской жизни. Описывая свою встречу с пастухом, напоившим путешественника водой, в горной швейцарской деревне недалеко от водопада Рейхенбаха, Карамзин замечает: «Я взял чашку, — и есть ли бы не побоялся пролить воды, то конечно бы обнял добродушного пастуха, с таким чувством, *с каким обнимает брат брата:* столь любезен казался он мне в эту минуту! — Ах милые друзья мои! Для чего не родились мы в те времена, когда все люди были пастухами и братьями! Я с радостью отказался бы от многих удобностей жизни (которыми обязаны мы просвещению дней наших), чтобы возвратиться в первобытное состояние человека. Всеми *истинными* удовольствиями — теми, в которых участвует сердце и которые нас подлинно счастливыми делают, — наслаждались люди и тогда, и еще более, нежели ныне, — более наслаждались они любовию (ибо тогда ничто не запрещало им говорить друг другу: *я люблю тебя*, и дарам Природы не предпочитались дары слепого случая, не придающие человеку никакой существенной цены), — более наслаждались дружбою, более красотами природы. Теперь жилище и одежда наша покойнее; но покойнее ли сердце? Ах, нет! Тысячи забот, тысячи беспокойств, которых не знал человек в естественном своем состоянии, терзают ныне внутренность нашу, и всякая приятность в жизни ведет за собою тьму неприятностей» [1].

Любопытно, что, переиздавая «Письма русского путешественника», Карамзин в 1797 году в скобках прибавляет горестное восклицание: «Мечта воображения!» [2] (ср. тот же рефрен в «Разных отрывках»: «Мечта!»), а в последующих с 1803 года присоединяет ироническое примечание: «Когда же?» — к риторическому вопросу: «Для чего не родились мы в те времена, когда все люди были пастухами и братьями?» [3] Кроме того, в выражении: «Человек в *естественном* своем состоянии» Карамзин производит знаменательную замену: вместо «в *естественном* своем состоянии» он пишет «в *прежнем* своем состоянии» [4].

Кое-что в этих рассуждениях о братском союзе всех людей идет и от масонского учения. «Ежели нежное сердце твое, —

---

[1] «Письма русского путешественника», «Московский журнал», 1792, ч. V, стр. 349—351.

[2] «Письма русского путешественника», 1797, т. III, стр. 146.

[3] Н. М. Карамзин, Сочинения, 1803, т. III, стр. 193—194; ср. Н. М. Карамзин, Сочинения, 1820, т. III, стр. 127—128.

[4] Н. М. Карамзин, Сочинения, 1803, т. III, стр. 194; Сочинения, 1820, т. III, стр. 128.

читаем мы в «Уставе свободных каменщиков», — пожелает... обнять с оным электрическим человеколюбия огнем всех людей и все народы, ежели, восходя к общему началу, возревнуешь лобызать нежно всех, имеющих такие же составы, такую же в любви нужду, такое же желание быть полезным и одну бессмертную душу, как и мы, то иди в храмы наши воскурить на жертвеннике святого человечества! *Вселенная есть отечество каменщика, и из принадлежащего человеку для него нет ничего чуждого*»[1].

Такова идеология, а отчасти и фразеология «Разных отрывков (Из записок одного молодого Россиянина)» Карамзина.

5

«Разные отрывки (Из записок одного молодого Россиянина)» представляют значительный интерес для исследователя языка и стиля молодого Карамзина. В этом произведении особенно резко и ярко выступает связь образной системы Карамзина, его лексики и фразеологии с языком масонской литературы, с одной стороны, и с уже определившимися к 90-м годам стилями русского сентиментализма, с другой. Однако к стилистической традиции русского масонства, включая сюда и Н. И. Новикова, Карамзин относится довольно самостоятельно. Он разошелся со многими из своих масонских друзей в понимании задач и целей деятельности прогрессивного писателя-журналиста, в понимании путей развития русской литературы и русского литературного языка. Карамзин стремился раздвинуть сферу русской литературы, придать ей более широкий публичный характер, освободить ее от кружковой замкнутости идей и форм их выражения. Между тем язык масонских писаний был доступен немногим посвященным так же, как и их содержание. Известный декабрист Г. С. Батеньков в своих воспоминаниях о старом масонстве очень метко указал на типическую черту масонской литературы, на ее идеологическую и стилистическую иероглифичность, на ее ограниченный, специальный, учено-жреческий язык, рассчитанный на посвященных. Масонское учение «профанируется самою речью, употребляемою в общежитии, наполовину ложною и двусмысленною. Посему никакой рассказ о масонстве не дает точного и ясного понятия, для сего требуется быть масоном и употреблять те определенные термины, тот язык, который, подобно математическому, выработан и возделывается трудом мысли множеств поколений»[2].

---

[1] Ал. Семека, Русские розенкрейцеры и сочинения императрицы Екатерины II против масонства, «ЖМНП», 1902, № 2, стр. 357.

[2] А. Н. Пыпин, Русское масонство. XVIII и первая четверть XIX в., Пг. 1916, приложения, стр. 463.

Любопытны соображения А. М. Кутузова о языке масонов. Кутузов любил уснащать свою речь масонскими терминами. Ему хотелось бы, чтобы «единое слово изъясняло целую книгу». По его представлениям, «„таков точно был язык первых человеков“, то есть они говорили терминами; и следы этого он видит в священном писании, например, в том, что Адам, давая животным имена, в одном слове выражал особенность каждого из них. Остаток такого языка он видит и в языке „братьев“ (масонов)» [1].

С. В. Ешевский так характеризовал язык и стиль масонской литературы: «Непонятные формулы, странный образ изложения, злоупотребление мнимыми химическими и физическими сведениями, произвольные толкования текстов св. писания и смешная формальность и вычурность масонских выражений не отталкивали от них, напротив, сходили на второй план, несмотря на то, что занимали самое видное место. Внимание прежде всего останавливалось на нравственном смысле и значении мистических сочинений; на том, что в них узкое и исключительное национальное чувство теряется в горячей любви, обнимающей все человечество; на то, что в век, где первое место занимали эгоистические стремления и давалось слишком много простора случайному счастию и дерзкому произволу, двигателем всякой общественной и частной деятельности ставится любовь, что источником всякого знания почитается самопознание» [2].

Стремление отъединить язык масонских сочинений от народной бытовой речи, от повседневного народно-разговорного языка типично для большей части русских масонских деятелей, кроме разве Н. И. Новикова. Кн. Н. Н. Трубецкой в письме к А. А. Ржевскому (от 1 февраля 1784 г.) прямо заявляет, что он «не в силах человеческим языком сделать удовлетворительный ответ» на вопрос, «что значит жемчужина, упоминаемая Бемом» [3].

Тяжелый, трудно понимаемый невразумительный туманный стиль масонских сочинений вызывал недоумение и порицание даже в широких кругах дворянского общества. Но эта иероглифичность, затрудненность и антидемократичность стиля защищалась мистиками, которые не хотели, «чтоб каждый сапожник или баба» их писания разуметь могли. «Сие было бы великое воровство, и не было бы уже таинство», как говорилось в переводе «Правил Теофраста Бомбаста Парацельса о герметической науке» [4].

---

[1] Е. И. Тарасов, К истории масонства в России. Забытый розенкрейцер А. М. Кутузов. «Сборник статей, посвященных С. Ф. Платонову», СПб. 1911, стр. 227.

[2] С. В. Ешевский, Сочинения по русской истории, М. 1900, стр. 184.

[3] Я. Л. Барсков, Переписка московских масонов XVIII-го века, стр. 264.

[4] Ал. Семека, Русские розенкрейцеры и сочинения императрицы Екатерины II против масонства, «ЖМНП», 1902, № 2, стр. 373.

Язык масонских сочинений был переполнен условными, книжными выражениями, нередко образованными для перевода или калькирования иноязычных терминов. Например, в очень распространенной среди русских розенкрейцеров рукописи под заглавием «Пастырское послание к истинным и справедливым свободным каменщикам древния системы» (1785—1786 гг. См. рукоп. Ленинградск. Публ. Библ. FIII, № 27; FIII, № 92; FIII, № 63; QIII, № 27, QIII, № 184 — с заметками Болотова QIII, № 101): *«неудобоименуемое»* (unnennbares);[1] «сие неизглаголанное нечто назовем мы *бездонностью, вечносамостоящею* единицею»; «на сие (творение) нужно было страдательное вещество, нужна была страдательная подкладка (Unterlage)», «и сего ради выступил он, так сказать, из самого себя и из внутренности существа своего родил первое заложение (Anlage) к творению. *Божественное изрождение называется глаголать*, ибо глаголет ли, повелевает ли, и творится»[2].

Ср. также в переводе Пордеджа или Пордеча «Божественной истинной метафизики» (ч. I, гл. V, 583—584): «сей образ *формируется* и *производится* как бы в *матке всевнутреннейшей* чувствования силы *концентрацией* или влиянием и совмещением целого божественного существа»[3] и т. п.

Однако среди отвлеченной лексики, психологической и естественно-научной терминологии, бытовавшей в масонских кругах, было много таких слов, которые с измененной, обобществленной, так сказать, семантикой вошли позднее в словарный фонд общерусского литературного языка. И в этом процессе семантического национально-литературного обобществления жаргонной, социально-групповой лексики и фразеологии творчество Карамзина сыграло очень существенную роль.

На стиль Н. М. Карамзина оказала громадное влияние та идеологическая и стилистическая масонская школа, через которую он прошел в период сотрудничества с Н. И. Новиковым, М. М. Херасковым, А. А. Петровым и другими. Но Карамзин, пользуясь отвлеченной масонской лексикой и фразеологией, оставаясь в плену взглядов, усвоенных им в масонской среде, стремится сделать свой стиль изложения более доступным, рассчитанным на более широкие круги читателей и в то же время — менее связанным профессиональными интересами масонства, более «светским», общественно понятным.

Характерно в этой связи заявление В. П. Подшивалова в его «Сокращенном курсе Российского слога» (записанном и изданном в 1796 г. учеником Подшивалова — Скворцовым): «Высокопарные речения часто затмевают стиль и более изобличают

---

[1] Ср. Gerta Hüttl-Worth, Die Bereicherung des russischen Wortschatzes im XVIII. Jahrhundert, Wien, 1956, S. 130.

[2] Ср. также Ал. Семека, Русские розенкрейцеры и сочинения императрицы Екатерины II, «ЖМНП», 1902, № 2, стр. 361—362.

[3] Там же, стр. 378.

педанта или школьника, беспрестанно проповедующего о мириадах, лабиринтах, сферах, серафимах и проч. В сем случае не надо подражать и великим людям, иногда в том погрешающим, дабы не уподобиться придворным Александра Великого, которые для того держали голову в одну сторону, что государь их был кривошея».

Между тем «в кружке Жуковского Андрей Тургенев развивал мысль, что Херасков принес больше пользы русской литературе, чем Карамзин, который привлек внимание читателей к предметам малозначащим, отучил смотреть на литературу, как на средство внушения важных и серьезных мыслей» [1].

К числу слов, вошедших в широкий литературно-книжный языковый обиход под влиянием языка масонской литературы, следует отнести слова — *самоотвержение* (ср. евангельское выражение: «да отвержется себя»), *самоотверженный*. Слово *самоотвержение* так же, как и его синоним — *самоотречение*, не было включено в «Словари Академии Российской» [2]. Оно не отмечено и в «Общем церковно-славяно-российском словаре» П. Соколова (1834). Лишь «Словарь церковнославянского и русского языка, составленный Вторым отделением Императорской Академии Наук» (1847) приводит слова:

«Самоотверже́ние, я, с. ср. Жертвование всеми своими выгодами или самим собою общей пользе.

Самоотрече́ние, я, с. ср. Совершенное предание себя воле божией, или воле другого; самоотвержение» [3].

В сочинении И. В. Лопухина «Некоторые черты о внутренней церкви, о едином пути истины и о различных путях заблуждения и гибели, с присовокуплением краткого изображения качеств и должностей истинного христианина» (СПб. 1798), в V статье «О знаках истинного ордена церкви божией и истинных членов главы их Иисуса Христа» написано: «Николи же отпадающая любовь сия, не ищущая своих, есть верный знак возрождения... Любовь есть душа нового возрождающегося внутреннего тела, по мере возраста его являющаяся. Тело же сие может соблюдаться и возрастать только в совлекающемся ветхого, наружного человека. К таинственному умерщвлению сего греховного человека коренное средство есть глубокое *самоотвержение*, которому наконец пособием духа любви долженствует последовать *отвержение, так сказать, самого оного самоотвер-*

---

[1] И. Н. Розанов, Михаил Матвеевич Херасков Сб. «Масонство в его прошлом и настоящем», т. II, 1915, стр. 50.

[2] Слово *самоотвержение* не отмечено в «Материалах для словаря древнерусского языка» И. И. Срезневского. Нет его и в «Лексиконе треязычном» Ф. Поликарпова (1704).

[3] Словарь церковнославянского и русского языка, СПб. 1847, т. IV, стр. 90.

жения... Собственность есть гнездо греха, магнит, привлекающий родившего ее, и главное его орудие»[1].

Очень распространено было в языке масонской литературы второй половины XVIII века слово *самость* в значении — эгоизм, себялюбие. Например, в рукописи «Царство божие» читаем: «о непротивлении злу усилием самости, действуя из самости, вы сами впадаете в то же зло»[2].

Точно так же часто встречается в рукописном наследии масона Шварца слово *интеллигенция*. Им обозначается здесь высшее состояние человека как умного существа, свободного от всякой грубой, телесной материи, бессмертного и неощутительно могущего влиять и действовать на все вещи[3]. Позднее этим словом в общем значении — разумность, высшее сознание — воспользовался А. Галич в своей идеалистической философской концепции.

Слово — *интеллигенция* — в этом значении употреблялось В. Ф. Одоевским.

Характерно также слово — *сочеловек* (ср. у Шиллера Mitmensch), не отмеченное ни в «Словарях Академии Российской», ни в Академическом Словаре 1847 года. Оно типично для словаря масонов. Например, в письме И. В. Лопухина к А. М. Кутузову (от 28 ноября 1790 г.): «Привыкнув все делать, только имея в виду рубли, чины, ленты или из страха, не могут поверить, чтобы были люди, желающие бескорыстно удовлетворять должностям христианина, верного подданного, сына отечества и сочеловека»[4].

В «Разных отрывках» Карамзина: «Есть ли бы я был старшим братом всех братьев сочеловеков моих и есть ли бы они послушались старшего брата своего, то я созвал бы их всех в одно место, на какой-нибудь большой равнине, которая найдется, может быть, *в новейшем* свете».

Слово — *сочеловек* встречается также в первой части карамзинского «Московского журнала», в таком «анекдоте из иностранных журналов»:

«Один автор, сочинивший трактат о соловьях, говорит в предисловии: «Двадцать лет неутомимо работал я над сим сочинением. Глубокомысленные мудрецы утверждали всегда, что самое сладчайшее удовольствие, какое душа человеческая может только вкушать в сем мире, состоит в уверении, что мы оказали целому роду человеческому полезные услуги. Желание иметь сие *удовольствие* должно быть по справедливости главным

---

[1] С. В. Ешевский, Сочинения по русской истории, М. 1900, стр. 177—178.

[2] В. Н. Тукалевский, Из истории философских направлений в русском обществе XVIII в., «ЖМНП», 1911, № 5, стр. 59—60.

[3] Там же, стр. 51.

[4] Я. Л. Барсков, Переписка московских масонов XVIII-го века, стр. 46.

нашим желанием. Тот, кто сего не думает, и не устремляет всех сил своих к устроению блага человеческого рода, конечно не знает, что он не столько для себя, сколько для сочеловеков своих получил дарования свыше. Сие размышление заставило меня написать предлагаемый трактат о соловьях, который должен споспешествовать общему счастию разумных сотварей моих»[1].

В «Письмах русского путешественника»: «Давно уже замечено, что общее бедствие соединяет людей теснейшим союзом. Таким образом, и жиды, гонимые роком и угнетенные своими сочеловеками, находятся друг с другом в теснейшей связи, нежели мы, торжествующие христиане»[2].

Ср. также у Радищева в «Беседе о том, что есть сын отечества» — при изображении того, кто не может быть назван сыном отечества: «который с хладнокровием готов отъять у злосчастнейших соотечественников своих и последние крохи, поддерживающие унылую и томную их жизнь; ограбить, расхитить их пылинки собственности; который восхищается радостию, ежели открывается ему случай к новому приобретению; пусть то заплачено будет реками крови собратий его, пусть то лишит последнего убежища и пропитания подобных ему *сочеловеков*, пусть они умирают с голоду, стужи, зноя; пусть рыдают, пусть умерщвляют чад своих в отчаянии, пусть они отваживают жизнь свою на тысячи смертей; все сие не поколеблет его сердце; все сие для него не значит ничего»[3].

Необходимо вообще отметить широкое использование приставки *со* — в значении совместности — в раннем словотворчестве Карамзина. Например, в его переводах «Созерцания Природы» Бонне:

«Сия огромная система тварей *событствующих* (d'êtres coexistants) и последственных (d'êtres successifs) есть *одно* как в следствии, так и в *соустроении* или в связи (dans la succession, que dans la coordination)»[4].

В духе масонского словотворчества образованы Карамзиным слова *засмертие* (состояние после смерти) и *предсмертие* (состояние при жизни перед смертию). Эти слова не зарегистрированы ни одним толковым словарем русского языка до Академического (т. II, под редакцией акад. А. А. Шахматова). Здесь приведено слово *засмертие* и пояснено цитатой из статьи «Московского журнала» (VI, 68), но, естественно, без указания на авторство Карамзина (II, 1975).

---

[1] «Московский журнал», 1791, ч. I, стр. 206.

[2] Н. М. Карамзин, Сочинения, 1820, т. III, стр. 7.

[3] А. Н. Радищев, Избранные философские сочинения. Под редакцией и с предисловием И. Я. Щипанова, Госполитиздат, 1949, стр. 264.

[4] «Детское чтение для сердца и разума», 1789, ч. XVIII, стр. 9. Ср. также работу: Gerta Hüttl-Worth, Die Bereicherung des russischen Wortschatzes im XVIII. Jahrhundert, Wien, 1956, S. 54: соосязание (ср. также стр. 194); S. 195: соустроение.

Многие отвлеченные термины, относящиеся к области этики, общественной жизни и науки, встречающиеся у Карамзина и сложившиеся в масонских кругах, затем наполнились совсем иным содержанием, выйдя за пределы масонской теории. Вот еще несколько примеров.

Слово *общественность* не отмечено ни в одном из толковых словарей русского языка XVIII века и даже первой половины XIX века. Нет этого слова и в «Толковом словаре живого великорусского языка» Влад. Ив. Даля. Принято приписывать изобретение этого слова Карамзину. Действительно, слово — *общественность* несколько раз встречается в «Письмах русского путешественника», напр.:

«А мудрая связь *общественности*, по которой нахожу я во всякой земле всевозможные удобности жизни, как будто бы нарочно для меня придуманные; по которой жители всех стран предлагают мне плоды своих трудов, своей промышленности и призывают меня участвовать в своих забавах, в своих весельях» [1].

«Я хочу сказать, что в них видно более духа *общественности*, нежели в другом народе» [2].

Ср. также в «Письме Мелодора к Филалету» перечень «преимуществ осьмого-на-десять века: свет философии, смягчение нравов, тонкость разума и чувства, размножение жизненных удовольствий, всеместное распространение духа *общественности*, теснейшая и дружелюбнейшая связь народов, прочность правлений».

Однако в языке масонской литературы еще до Карамзина укрепилось слово — *общественность*. Оно отражало активную заботу масонов об общем благе, о духовном совершенствовании общества. Проф. С. В. Ешевский в своих «Материалах для истории русского общества XVIII в. (Несколько замечаний о Новикове)» приводит такую цитату из рукописного масонского сборника конца XVIII века: «Иные почитают всю высокую цель за мечту и невозможность и думают, что распространение человеколюбия, нравственности и общественности, радостное мудрое наслаждение жизнию и спокойное ожидание смерти есть истинная, удобная к достижению цель. Мораль и религия стараются произвесть сие средствами важными, а орден под завесою удовольственных занятий» [3]. Слово «общественность» в значении universalité, как отметила G. Hüttl-Worth в своей работе об обогащении русского литературного словаря в XVIII столетии, указано в Dictionnaire complet François et Russe composé sur la

---

[1] «Письма русского путешественника», «Московский журнал», ч. IV, издание второе, 1801, стр. 57.

[2] Н. М. Карамзин, Сочинения, 1820, т. III, стр. 7.

[3] С. В. Ешевский, Сочинения по русской истории, М. 1900, стр. 179.

dernière édition de celui de l'Académie Française par une société de gens de Lettres (I—II, СПб. 1786) [1].

Точно так же слово *мироздание* не включено ни в один толковый словарь русского литературного языка до «Словаря церковнославянского и русского языка, составленного Вторым Отделением Имп. Академии Наук» 1847 года. Но и в Академическом словаре 1847 года слово *мироздание* определяется не непосредственно, а путем сопоставления со словом *миросоздание* (ср. *миросотворение*). Здесь находим такой ряд слов, не включенных в «Словари Академии Российской» (а следовательно, и в «Общий церковно-славяно-российский лексикон» П. Соколова 1834 года):

Мироздание, я, *с. ср.* То же, что миросоздание.

Мирозданный, ая, ое, *пр.* Относящийся к мирозданию.

Мирозиждитель, я, *с. м.* Творец мира; бог.

Мирозиждительный, ая, ое, *пр.* Относящийся к мирозиждителю. И убо на конец летом, якоже рече Писание, соприсносущное и сопрестолное и мирозиждительное, безлетно воссиявшее от бога, бог от отца, сын и слово божие (Дополн. к Акт. Истор. II, 186).

Миросоздание, я, *с. ср.* Создание, сотворение мира.

Миросотворение, я, *с. ср.* То же что миросоздание [2]. Отсюда ясно, что в словаре 1847 года слова — *мироздание, миросоздание* и *миросотворение* рассматриваются как синонимы. Естественно, возникает предположение, что слово *мироздание* обозначало самый процесс сотворения мира и относилось к области терминов религиозно-мифологического содержания (ср. в «Материалах для словаря древнерусского языка» И. И. Срезневского: миротворьць — творец мира — т. II, 147; в «Лексиконе треязычном» Ф. Поликарпова, 1704: миротворение, миротворитель).

Между тем слово *мироздание* — новообразование конца XVIII и начала XIX века. Есть все основания утверждать, что оно создано масонами (ср. немецкое Weltgebäude).

Например, в стихотворении Карамзина «Поэзия» («Моск. журн.», 1792, ч. VII) — об Орфее:

Он пел нам красоту натуры, мирозданья.

В статье «Прогулка» («Детское чтение для сердца и разума», ч. XVIII, 1789):

«Они (человеки, то есть люди. — *В. В.*) погружаются часто в произвольном невежестве, слишком много занимаются горстию земли, на которой живут, не рассматривая прилежно прекрасного мироздания» (171).

---

[1] Gerta Hüttl-Worth, Die Bereicherung des russischen Wortschatzes im XVIII. Jahrhundert, Wien, 1956, S. 44.

[2] Словарь церковнославянского и русского языка, т. II, 1847, стр. 308.

«Ты даровал мне способность чувствовать и рассуждать — чувствовать и свое и твое бытие, рассуждать о тебе и себе самом, — рассуждать о свойствах твоих и моем назначении по видимому мирозданию» (172).

Слово Weltgebäude встречается в письмах Карамзина Лафатеру:

«Es wäre doch besser, glaube ich, das große Weltgebäude, so wie es vor unsern Augen da ist, zu betrachten, und zu sehen — so weit unsere Blicke reichen könnten — wie da alles zugehet, als nachzudenken, wie da alles zugehen könnte; und das letzte ist doch oft der Fall bei unsern Philosophen...»

(«Я думаю, что было бы лучше наблюдать великое мироздание, как оно есть, и, насколько это доступно нашему глазу, всматриваться, как все там происходит, нежели задумываться о том, как все могло бы там происходить, а это часто случается с нашими философами...» [1])

В «Вестнике Европы» (1803, ч. XII, № 23—24, стр. 208) напечатано «Письмо к издателю», принадлежащее едва ли не самому Карамзину. Здесь напечатано: «Вы помните, может быть, что маркиза Дюшатле, в прекрасный майский вечер гуляя по саду с Вольтером, хвалила огромное мироздание и сказала, что оно стоило бы поэмы. — “Поэмы!” — ответил Вольтер: — “нет, это слишком трудно, а можно написать четыре стиха”».

Можно сюда же присоединить выражение — великий дух (le grand ésprit) в значении: гений, выдающийся своим творческим дарованием человек.

В предисловии к переводу трагедии Шекспира «Юлий Цезарь» (1787) Н. М. Карамзин писал: «Автор сей жил в Англии во времена королевы Елизаветы и был один из тех великих духов, коими славятся веки».

В стихотворении «Поэзия» — о Клопштоке:

Еще великий муж собою красит мир,
Еще великий дух земли сей не оставил.

В «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзин рассказывает о лекции Платнера:

«Он говорил о великом духе или о гении. Гений, сказал он, не может заниматься ничем, кроме важного и великого — кроме натуры и человека в целом» [2].

Любопытна на следующей странице замена выражения ранней редакции — «великих духов» — выражением «великих гениев»: «Сей же дух ревности оживляет и отличает сочинения великих духов» (исправлено: «великих гениев») [3].

---

[1] «Переписка Карамзина с Лафатером», стр. 40—41.
[2] Н. М. Карамзин, Сочинения, 1820, т. II, стр. 149
[3] Там же, стр. 150.

В «Письмах русского путешественника»: «Кто, читая Поэму шестнадцатилетнего Л**, и все то, что он писал до двадцати пяти лет, не увидит *утренней зари великого духа?»* [1]

Платнер, как рассказывает Н. М. Карамзин в «Письмах русского путешественника», говорил о гении или великом духе: «Во всех делах такого человека виден особливый дух ревности, который, так сказать, оживляет их и отличает от дел людей обыкновенных. Я вам поставлю в пример Франклина, не как ученого, но как политика. Видя оскорбляемые права человечества, с каким жаром берется он быть его ходатаем (оного). С сей минуты перестает (он) жить для себя и в общем благе забывает свое частное. С каким рвением видим его текущего к своей великой цели, которая есть благо человечества!» [2]

Любопытны в этой связи рассуждения друга Карамзина — А. А. Петрова о стиле и об экспрессии: «Простота чувствования — превыше всякого умничанья; грешно сравнивать *натуру,* génie, с педантскими подражаниями, с натянутыми подделками *низких умов.* Однако ж простота состоит ни в подлинном, ни в притворном незнании» (письмо к Н. М. Карамзину от 1 августа 1787 г.) [3].

Из других слов, употребительных в масонской литературе и имевших в ту эпоху своеобразное смысловое наполнение, следует отметить в «Разных отрывках» слово *чаяние:* «Все, что о будущей жизни сказали наши философы, есть *чаяние*».

Ср. в «Письмах русского путешественника» — о Виланде: «С любезною искренностью открывал мне Виланд мысли свои о некоторых важнейших для человечества предметах. Он ничего не отвергает, но только полагает различие между *чаянием* и *уверением*» [4].

Ср. у Радищева в трактате «О человеке, о его смертности и бессмертии»: «Многие ее (будущую жизнь) *чают* быть; иные следуют в том единственно исступлению; другие — и сии суть многочисленны, *уверению* своему имеют основанием единое предубеждение и наследованное мнение; многие же мнение свое и уверение основывают на доводах» [5].

Вместе с тем в «Разных отрывках» Карамзина совершенно отсутствует, с одной стороны, та «тираноборческая» общественно-политическая терминология и фразеология, которая типична для «Путешествия» Радищева и для таких его произведений, как ода «Вольность», «Беседа о том, что есть сын отечества» и др., а с другой стороны, философская лексика с острой материалистической направленностью, характерная для трактата Радищева «О человеке, его смертности и бессмертии».

---

[1] Н. М. Карамзин, Сочинения, 1820, т. II, стр. 14.
[2] Там же, стр. 149—150.
[3] М. П. Погодин, Н. М. Карамзин, ч. I, стр. 35.
[4] Н. М. Карамзин, Сочинения, 1820, т. II, стр. 182.
[5] А. Н. Радищев, Избранные сочинения, М. 1949, стр. 439.

Вот то немногое, что из «Разных отрывков (Из записок одного молодого Россиянина)» Карамзина находит некоторое — и притом отдаленное, осмысленное совсем по-иному, в материалистическом плане, нередко контрастное соответствие у Радищева в его сочинении «О человеке, его смертности и бессмертии».

«Как может существовать душа по разрушении тела, не знаем». Ср. в трактате Радищева: «Прежде нежели (как будто новый некий провидец) я прореку человеку, что *он будет или быть может по разрушении тела его,* я скажу, что человек был до его рождения» (398).

«...Едва возмог вообразить, что смерть и разрушение тела не суть его кончина, что он по смерти жить может, воскреснет в жизнь новую, он восторжествовал и, попирая тление свое, отделился от него бодрственно и начал презирать все скорби, печали, мучительства. Болезнь лютая исчезла как дым пред твердою и бессмертия коснувшеюся его душою: неволя, заточение, пытки, казнь, все душевные и телесные огорчения легче легчайших покров отлетели от духа его, обновившегося и ощутившего вечность».

Ср. также — в изложении доводов «защитников души безвещественныя»: «душа по разрушении тела пребудет неразделима, следовательно, она есть безвещественная, а потому и бессмертна» (461).

И еще ср. у Радищева в том же сочинении «О человеке, о его смертности и бессмертии»: «...человек преджил до зачатия своего, или, сказать правильнее, семя, содержащее будущего человека, существовало, но жизни, то есть способности расти и образоваться, лишено. Следует, что нужна причина, которая возовет его к жизни и к бытию действительному, ибо бытие без жизни хотя и не смерть, но полуничтожество и менее почти смерти» (400).

У Карамзина:

«Все в нашей машине служит к чему-нибудь».

Ср. у Радищева в «Беседе о том, что есть сын отечества» — о рабах и крепостных:

«Они не суть члены государства, они не человеки, когда суть не что иное, как движимые мучителем машины, мертвые трупы, тяглый скот».

У Карамзина: «На систему наших мыслей весьма сильно действует обед... Вообще с наполненным желудком не жалуем мы высокого парения мыслей...»

Ср. у Радищева: «Но как пища, поглощенная желудком, претворятся в питательное млеко или хил, умножа груду крови в животном, протекает неисчисленными и неудобозримыми ходами и, очищаяся в нечисленных железах, достигает самого мозга, возобновляет его состав и, протекши и прошед тончайшие его каналы, производит нервенную жидкость, едва понимаемую,

но никогда незренную. Но сего мало. Кусок хлеба, тобою поглощенный, превратится в орган твоея мысли».

«...С чувственностью нашею и мысленность превращениям подвержена... Вольтер, сказывают, пивал великое множество кофию, когда хотел что-либо сочинить. Живя многие годы с немцами, я приметил что многие из ученых людей не могли вдаваться упражнениям без трубки табаку; отними ее у них из рта, разум их стоит, как часы, от коих маятник отъят. Кто не знает, что Ломоносов наш не мог писать стихов, не напиваяся почти вполпьяна водкою виноградною? Кто не имел над собою опытов, что в один день разум его действует живее, в другой слабее! А от чего зависит сие? Нередко от худого варения желудка. Если бы мы действие сего прилежнее отыскали в истории, то с ужасом усмотрели бы, что бедствия целых земель и народов часто зависели от худого действия внутренности и желудка».

У Карамзина: «Каждое время года и всякая погода дает особливый оборот нашим мыслям».

У Радищева: «Она [мысленность] следует в иных местах и случаях телесности приметным образом. Одним примером сие объяснить возможность. В Каире, даже в Марсели, когда подует известный ветер, то нападает на человека некая леность и изнеможение: силы телесные худо движутся, и душа расслабевает, тогда и мыслить тягостно».

Уже из этих параллелей можно усмотреть и многочисленные соответствия и — вместе с тем — глубокие внутренние различия между стилем Радищева и стилем Карамзина. У Карамзина вся отвлеченно-философская лексика как бы влита в общий сентиментально-литературный состав его стиля. Она психологизирована и обращена в сторону характеристики внутренних настроений современного просвещенного человека — иногда с уклоном в свободомыслие, но без прямой общественной активности и политической актуальности. В стиле Радищева даже общелитературные, нейтральные слова насыщены острым общественным содержанием.

Ведь даже те лексико-фразеологические элементы карамзинского стиля, которые находят себе соответствие в стиле Радищева, у Карамзина имеют корни в его натурфилософских, субъективно-эстетических, этических и психологических исканиях и колебаниях.

Иронические отголоски основного, волновавшего юношеский ум Карамзина, вопроса о взаимодействии души и тела, о воздействии тела на душу звучат в мыслях о влиянии обеда, желудка, времени года и погоды на строй человеческих мыслей. Лафатер, к которому Карамзин обратился за разрешением вопроса о связи души с телом, убеждал пылкого юношу: «Сила, бодрость и свобода наслаждаться самим собой через самопожертвование — вот великое искусство, которому мы должны учиться здесь на земле, а для этого нам не нужно понимать не-

объяснимого для нас, так называемого влияния так называемой души на так называемое тело. Действительно ли пища, которую я принимаю, прибавляет новые частицы к моему телу или же только посредством некоторого трения приводит в новое движение жизненную силу в прежних частях — это совершенно безразлично тому, кто знает, что он не может существовать без пищи и потому ищет ее добыть и ищет не напрасно»[1]. Это рассуждение Лафатера не могло удовлетворить Карамзина. Но Карамзин и сам не прочь был использовать образ и пример пищи в своих рассуждениях о взаимодействии тела и души. В письме к Лафатеру (от 25 июля 1787 г.) Карамзин прибегает к такому же кругу образов и сравнений: «Я родился с жаждой знания; я вижу, и тотчас хочу знать, что произвело сотрясение в моих глазных нервах: из этого я заключаю, что знание для души моей необходимо, почти так же необходимо, как для тела пища, которой я искал с той минуты, как появился на свет. Как только пища моя переварена, я ищу новой пищи; как только душа моя основательно узнает какой-нибудь предмет, то я ищу опять нового предмета для познания. Как несчастлив человек, когда он напрасно ищет пищи! Как он несчастлив, когда напрасно напрягает свои душевные силы, чтобы приобрести знание, кажущееся ему столь полезным. Я все еще думаю, что познание своей души, тела и их взаимодействия были бы ему очень полезны»[2].

Любопытно сопоставить мысли Карамзина о влиянии обеда на строй и характер мыслей человека с ироническим изложением в «Письмах русского путешественника» взглядов немецкого доктора медицины на желудок: «Испорченный желудок, сказал он, бывает источником не только всех болезней, но и всех пороков, всех дурных навыков, всех злых дел. Отчего моралисты так мало исправляют людей? Оттого, что они считают их здоровыми и говорят с ними как с здоровыми, тогда, как они больны, — и когда бы, вместо всех словесных убеждений, надлежало им дать несколько приемов чистительного. Беспорядок душевный бывает всегда следствием телесного беспорядка. Когда в машине нашей находится все в совершенном равновесии; когда все сосуды действуют и отделяют исправно разные жидкости; одним словом, когда всякая часть отправляет ту должность, которую поручила ей натура: тогда и душа бывает здорова; тогда человек рассуждает и действует хорошо; тогда бывает он мудр и добродетелен, и весел и счастлив... Отчего в златом веке были люди и добры и счастливы? Конечно оттого, что они, питаясь только растениями и молоком, никогда не обременяли и не засоряли своего желудка?»[3]

---

[1] «Переписка Карамзина с Лафатером», стр. 24—26.
[2] Там же, стр. 26—28.
[3] Н. М. Карамзин, Сочинения, т. II, стр. 200—201.

Образ машины, примененный к человеку («Все в нашей машине служит к чему-нибудь»), напоминает о лекциях учителя Карамзина — масона Шварца. Так, в записи лекции Шварца о Гельвеции (17 июля 1782 г.) читаем: «Извлечение его (Гельвеция) писаний есть то, что люди суть машины, действуемые наружностию и внутренние силы не имущие» [1].

Впрочем, сравнение человека с машиной могло также восходить к терминологии и фразеологии Бонне. Н. М. Карамзин еще в 1788 году в письме к Лафатеру заметил: «Я прилежно читаю сочинения Боннета. Хотя великий философ нашего времени открыл мне много новых взглядов, я все-таки не вполне доволен всеми его гипотезами. Les germes, emboitement des germes, les sièges de l'âme, la machine organique, les fibres sensibles, — все это очень философично, глубокомысленно, хорошо согласуемо и могло бы так быть и на самом деле, если б господь бог при сотворении мира руководился философией достопочтенного Боннета» [2].

Вообще в стиле Карамзина основные общественные понятия, а следовательно, и выражающие их слова и термины повернуты в сторону этики и психологии, а не социологии. И в этом резкое качественное отличие стиля прекраснодушного моралиста Карамзина от стиля революционера-борца Радищева. Так у Радищева слово *злодей,* хотя и не выходит за пределы общих своих значений (в «Словаре Академии Российской», II, 877: 1) Враг, недруг, сопостат; 2) Законопреступник, человек, подверженный тяжким порокам), иногда получает яркую общественно-политическую окраску, например: «Член общества становится только тогда известен правительству его охраняющему, когда нарушает союз общественный, когда становится злодей!» [3] Ср. также: «С презрением взирал, что для освобождения действительного злодея, и вредного обществу члена... начальник мой, будучи не в силах меня преклонить на беззаконное очищение злодейства или на обвинение невинности, преклонял к тому моих сочленов» [4]. В оде «Вольность»:

Злодей злодеев всех лютейший...
Ты все совокупил злодеяния и жало
Свое в меня устремил...
Умри, умри же ты сто крат.
Народ вещал... [5]

Напротив, в стиле исповеди Карамзина, в стиле «Записок одного молодого Россиянина», *злодей* — это преступник вообще, свершитель, производитель зла, слуга порока. «Злодей не сде-

---

[1] Цит. по книге: Г. В. Вернадский, Русское масонство в царствование Екатерины II, Пг. 1917, стр. 137.
[2] «Переписка Карамзина с Лафатером», стр. 38—40.
[3] А. Н. Радищев, Путешествие из Петербурга в Москву, 1790, стр. 18.
[4] Там же, стр. 122.
[5] Там же, стр. 366.

лался бы злодеем, есть ли бы он знал начало и конец злого пути, все приметы сердечного развращения, все постепенности оного, разрождение пороков и ужасную пропасть, в которую они влекут преступника». Карамзин употребляет слова *злодеяние* и *злодейство* как синонимы. Корни злодейства, по мнению Карамзина, не в условиях общественной жизни, а в «сердечном развращении», в душе. «Содрогается душа наша при виде злодейств или картины оных; тогда мы чувствуем живейшее отвращение от зла». Поэтому осуждается Карамзиным мысль, что «историю ужасных злодеяний надобно скрывать от людей... кто так думает, тот не знает сердца человеческого».

В ту же сторону индивидуальной нравственности обращены у Карамзина слова *добродетель* и *порок*.

«Говорят — и сам Руссо говорит, — что блаженство или мучение души будет состоять в воспоминании прошедшей жизни, добродетельной или порочной; но то, что составляет добродетель и порок в здешнем мире, едва ли покажется важною добродетелию и важным пороком тому, кто выдет из связи с оным».

«Злодей не сделался бы злодеем, есть ли бы он знал начало и конец злого пути..., разрождение пороков и ужасную пропасть, в которую они влекут преступника».

Ср. у Радищева в «Путешествии из Петербурга в Москву»:

«Добродетели суть или частные, или общественные. Побуждения к первым суть всегда мягкосердие, кротость, соболезнование, и корень всегда их благ. Побуждения к добродетелям общественным нередко имеют начало свое в тщеславии и любочестии... Если же побуждения наши к общественным добродетелям начало свое имеют в человеколюбивой твердости души, тогда блеск их будет гораздо больший. Упражняйтеся всегда в частных добродетелях, дабы могли удостоиться исполнения общественных» [1].

Добродетель для Радищева — это высшее проявление гражданского мужества, наилучшее «исполнение должности человека и гражданина», непоколебимость в борьбе за социальную правду.

«Но если бы закон или государь, или бы какая-либо на земле власть подвизала тебя на неправду и нарушение добродетели, пребудь в оной неколебим» [2].

«Если в обществе нравы и обычаи непротивны закону, если закон не полагает добродетели преткновений в ее шествии, то исполнение правил общежития есть легко. Но где таковое общество существует?» [3]

---

[1] А. Н. Радищев, Путешествие из Петербурга в Москву, 1790, стр. 185—186.

[2] Там же, стр. 184—185.

[3] Там же, стр. 182—183.

Не менее характерно для стиля Карамзина употребление слова *человек:* «Кто многоразличными опытами уверился, что человек всегда человек; что мы имеем только понятие о совершенстве, и остаемся всегда несовершенными, — в глазах того наитрогательнейшая любезность в человеке есть мужественная, благородная искренность, с которой говорит он: *я слаб*! (то есть я *человек*!)».

Ср.: «Человеческая натура такова, что истинную приятность может нам доставлять одно полезное, или то, что улучшает физическое или духовное бытие человека, — что способствует к нашему сохранению».

Ср. в стихотворении «Протей или несогласия стихотворца»:

Ах! кто несчастия в сей жизни не вкусил,
Кто не был никогда терзаем злой судьбою
И слабостей не знал, в том сожаленья нет;
И редко человек, который вечно тверд,
Бывает не жесток. Я к вам пойду с слезами,
О нежные сердца! Вы плакали и сами;
По чувству, опыту известна горесть вам.
К страдавшим страждущий доверенность имеет;
Кто падал, тот других поддерживать умеет.

Слабость — по Карамзину — сродна сердцам людей — зависимых существ, рожденных с нежным чувством.

В совсем иной, социально-политической, революционной плоскости рассматривается идея человека и человечества в «Путешествии из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева.

«Если ненавистное счастие истощит над тобой все стрелы свои, если добродетели твоей убежища на земли не останется, если доведенну до крайности, не будет тебе покрова от угнетения, тогда *вспомни, что ты человек, воспомяни величество твое,* восхити венец блаженства, его же отъяти у тебя тщатся» [1].

Слово *человек* сближается со словом *гражданин* в его революционно-демократическом понимании:

«Излишне, казалось бы, при возникшем столь уж давно духе любомудрия изыскивать или поновлять доводы о существенном *человеков, а потому и граждан равенства»* [2].

«Гражданин, в каком бы состоянии небо родиться ему ни судило, есть и пребудет всегда человек» [3].

Ср. также:

«Но если служители божества представили взорам нашим *неправоту порабощения в отношении человека,* за долг наш вменяем мы показать *вам вред оной в обществе и неправильность оного в отношении гражданина»* [4].

Не случайно, что в «Разных отрывках (Из записок одного молодого Россиянина)» ни разу не употреблено слово *общество*

---

[1] А. Н. Радищев, Путешествие из Петербурга в Москву, 1790, стр. 191.
[2] Там же, стр. 242.
[3] Там же, стр. 145.
[4] Там же, стр. 241—242.

(так же, как и слово *гражданин*). Вместо этого здесь встречается выражение: «в сообществе друга». Вместо выражения «общественный союз», наполненного сложным и глубоким революционным содержанием в языке Радищева, в статье Карамзина находится словосочетание: «священный союз всемирного дружества».

6

Отвлеченная лексика, занимающая в стиле Карамзина довольно значительное место, относится главным образом к сфере эмоционально-психологических и этических понятий.

В «Разных отрывках» многочисленны отвлеченные слова и выражения, служащие для обозначения чувств, внутренних состояний, отношений: «Жаловаться на *редкость и непостоянство счастия»;* «ожидаю их *без нетерпения*»; «блаженство или мучение души будет состоять в *воспоминании прошедшей жизни*»; «описывать нас... одаренными *шестью чувствами*»; «но кто так думает, тот не знает *сердца человеческого*»; «все приметы *сердечного развращения*, все постепенности оного»; «*разрождение пороков и ужасную пропасть,* в которую они влекут преступника». Ср.: «Содрогается душа наша при виде злодейств или картины оных; тогда мы чувствуем *живейшее отвращение от зла*»; «Я почитал и любил Руссо *от всего моего сердца* (сказал мне барон Баельвиц) — влюблен был в Элоизу, с благоговением смотрел на Кларан...; но его Confessions прохладили жар мой... А я, смотревший на Кларан хотя и *не с благоговением,* но по крайней мере *с тихим чувством удовольствия,* прочитав Confessions, полюбил Руссо более, нежели когда-нибудь».

«Мы имеем только *понятие о совершенстве*, и остаемся всегда несовершенными».

Ср.: «Кто имеет надутые *понятия о добродетели, мудрости человеческой*, тот обыкновенно презирает сего искреннего мужа». «*Наитрогательнейшая любезность* в человеке есть *мужественная, благородная искренность...*»

«*Мысль о смерти* была бы для меня не столь ужасна, есть ли бы от меня зависело определить *все обстоятельства конца моего*». «Человеческая натура такова, что *истинную приятность* может нам доставлять одно полезное, или то, что улучшает *физическое или духовное бытие человека»*.

«*Верх удовольствия* есть *предел пользы*» и др. под.

Особенно показателен тот факт, что даже общественно-политические идеалы, которым посвящен 11-й отрывок «Из записок одного молодого Россиянина», изложены стилем сентиментальной идиллии. Здесь совсем отсутствует общественно-политическая лексика и фразеология. Тут есть «миллионы, биллионы, триллионы разнородных и разноцветных родственников»,

и «клики дружелюбия», и «красноречие слов», и «все народы земные, погрузившиеся в сладостное, глубокое чувство любви». Чрезвычайно ярко выступают все повествовательные атрибуты сентиментальной карамзинской фразеологии: «...сказал им — таким голосом, который бы глубоко отозвался в сердцах их»... «Тут слезы рекою быстрою полились бы из глаз моих; прервался бы голос мой; но красноречие слез моих размягчило бы сердца и Гуронов и Лапландцев».

Ср. в стихотворении Карамзина «К самому себе»:

Слабый Человек!
Что хочешь делать?.. обливаться
Рекою горьких, тщетных слез? [1]

Ср. в «Песне»:

А я — я слезы лил рекой [2].

В стихотворении «К неверной»:

В душевной радости рекою слезы лил [3].

В стихотворении «Дарования»:

Отцы и дети обнялися,
Рекою слезы излилися
О жалких, бедных сиротах... [4]

Речи чувствительного героя носят ярко выраженный характер религиозной символики, украшенной цветами сентиментального слога:

«Братья! обнимите друг друга с пламенною, чистейшею любовью, которую небесный отец наш, творческим перстом своим, вложил в чувствительную грудь сынов своих; обнимите и нежнейшим лобзанием заключите священный союз всемирного дружества».

Впрочем, необходимо указать, что употребление христианской фразеологии у Карамзина очень далеко от официально-церковной стилистики. В этом отношении особенно интересно карамзинское использование евангельской фразеологии из речи так называемого Симеона богоприимца: «Господи! ныне отпущаеши сына твоего с миром! Сия минута вожделеннее столетий — я не могу перенести восторга своего — приими дух мой — я умираю». Ведь и контекст речи, и смысл ее совсем не похож на евангельский. Вместо рождения божества молодой россиянин приветствует братское объединение всех народов человечества. И его воображаемая предсмертная речь эффектно комментируется такими контрастными по своей экспрессии фразами:

«И смерть моя была бы счастливее жизни ангелов.— Мечта!»

Сюда же примыкает отвлеченная лексика и фразеология, свя-

---

[1] Н. М. Карамзин, Сочинения, т. I, Пг. 1917, стр. 129.
[2] Там же, стр. 131.
[3] Там же, стр. 188.
[4] Там же, стр. 202.

занная с выражением морально-этических понятий. Например: «...но то что составляет добродетель и порок в здешнем мире[1], едва ли покажется важною добродетелью и важным пороком тому, кто выдет из связи с оным».

«Думают, что историю ужасных злодеяний надобно скрывать от людей».

«Злодей не сделался бы злодеем, есть ли бы он знал начало и конец злого пути, все приметы сердечного развращения..., разрождение пороков и ужасную пропасть, в которую они влекут преступника».

Н. М. Карамзин широко и свободно пользуется словообразованием от основ имен прилагательных с помощью суффикса *ость* для выражения отвлеченных понятий, относящихся к сфере умственной и эмоциональной жизни человека, а также к основным вопросам культуры[2]. В пристрастии к этому словообразовательному приему упрекал позднее А. С. Шишков сторонников «нового слога Российского языка». «Вошло в обыкновение, — писал Шишков, — из него (то есть из суффикса *ость*. — *В. В.*) ковать новые слова без всякого разбора и внимания в свойство языка, которое одно в сем случае может предохранять от погрешностей»[3]. В качестве примера в данном случае А. С. Шишков ссылается на новое слово — *ответственность*. В другом месте тот же А. С. Шишков замечает: «другие из русских слов стараются делать нерусские: напр., *будущность*, *настоящность* и проч.»[4]. Как отмечено в работе G. Hüttl-Worth, слово *будущность* — новообразование Н. И. Новикова.

В 1818 году (8 апреля) Н. М. Карамзин писал П. А. Вяземскому: «Со временем будет у вас более легкости в слоге. Libéralité принадлежит к неологизму нашего времени. Я не мастер переводить такие слова. Знаю *свободу*: из нее можно сделать *свободность*, если угодно»[5].

Последователи и ученики Карамзина продолжали культивировать этот прием образования отвлеченных слов. Характерны рассуждения по этому поводу в письме П. А. Вяземского к А. И. Тургеневу (от 22 ноября 1819 г.).

«Зачем не перевести nationalité — *народность*? Поляки сказали же: narodowość! Поляки не так брезгливы, как мы, и слова, которые не добровольно перескакивают к ним, перетаскивают

---

[1] Ср. в стихотворении Карамзина «К неверной»:

Никто б не захотел расстаться с здешним светом;
Тогда б человек был зависти предметом
Для жителей небес... (Сочинения, т. I, 1915, стр. 186.)

[2] См. Gerta Hüttl-Worth, Die Bereicherung des russischen Wortschatzes im XVIII. Jahrhundert, Wien, 1956, S. 53—54.

[3] А. С. Шишков, Собр. соч. и переводов, ч. V, СПб. 1825, стр. 29.

[4] Там же, ч. II, стр. 23—24.

[5] «Старина и новизна», 1897, кн. I, стр. 49.

они за волосы, и дело с концом. Прекрасно! Слово, если нужно оно, укоренится...

Окончание *ость* — славный сводник; например: libéralité непременно должно быть: *свободность*, а libéral — *свободностный*. Вольно было Шишкову предавать проклятию: *будущность*» [1].

Любопытно также употребление слова *народность* в другом значении у Н. И. Тургенева в письме к тому же П. А. Вяземскому (от 18 февраля 1820 г.): «К сожалению, члены верховных мест в государстве большею частию и в сильной степени заражены еще татарскими предрассудками. Еще достойнее сожаления то, что эти татарские мнения пользуются некоторою народностью (popularité)» [2].

Ср. в «Дневнике И. М. Снегирева» — под 1823 годом о разговоре с Н. А. Полевым: «Думали, как перевести *originalité* — естественность, подлинность, особенность, вм. национальность, народность» [3].

В «Записках одного молодого Россиянина» встречаются только такие отвлеченные слова (с суффиксом *ость*): «*редкость* и непостоянство счастия»; «нахожу средство облегчить *бедность* моего ближнего»; «все приметы сердечного развращения, все *постепенности* оного»; «наитрогательнейшая *любезность* в человеке есть мужественная, благородная *искренность»; «свободность, легкость*, простота»; «и сию *тленность* красоты приписывают употреблению водки»; «истинную *приятность* доставляет одно полезное».

Некоторые из этих слов, например *свободность, приятность* (и во множественном числе *приятности*), *постепенность* (и во множественном числе *постепенности*), *любезность,* — часто употребляются в языке Карамзина и типичны для него.

Таким образом, Карамзин тщательно отбирает слова и выражения для характеристики внутренней жизни человека и создает новые фразеологические обороты, относящиеся к сфере обозначений чувств, настроений и их оттенков. Он разрабатывает литературную «психологическую терминологию», способы изображения душевной жизни. Многие из них, правда, с очень существенными поправками, вошли в стилистику русской классической литературы XIX столетия. И в этом заключается огромное прогрессивное значение литературно-языковой деятельности Карамзина, несмотря на ее узкоклассовый характер, несмотря на социально-историческую ограниченность эстетики Карамзина. В сущности, и в стиле Карамзина обнаруживается типичный для его дворянского самосознания принцип социального компромисса. Необходимо учитывать также, что взгляды Карамзина на новую систему русского литературного языка в начале 90-х годов были

---

[1] «Остафьевский архив князей Вяземских», т. I, СПб. 1899, стр. 358.

[2] Там же, т. II, ч. I, СПб. 1899, стр. 21.

[3] «Дневник И. М. Снегирева», М. 1904, т. I, стр. 25.

шире, свободнее, чем в последующие периоды его литературной деятельности.

Карамзин склонен облекать отвлеченные понятия в персонифицированные образы, которые окружаются лексикой и фразеологией светского дворянского быта. Например, образ счастья: «оно у каждого должно побывать в гостях»... «Я *благодарю счастие за визиты его*; стараюсь ими пользоваться, и ожидаю их без нетерпения. Иногда *оно посещает меня в уединении, в тихих кабинетах натуры...»*

Следует отметить также, что Карамзин, пользуясь для обозначения человеческих переживаний и настроений как именными, так и глагольными конструкциями, широко употребляет не только личные одушевленные динамически-глагольные способы передачи душевных движений (вроде «я почитал и любил Руссо», «мы чувствуем отвращение от зла»), но и отвлеченно-описательные, в которых в роли субъектов действия выступают обозначения чувств, явлений, свойств.

Например, «красноречие слез моих размягчило бы сердце и Гуронов и Лапландцев».

«Истинную приятность может нам доставлять одно полезное, или то, что улучшает физическое или духовное бытие человека», и т. п.

Таким образом, область лексического выражения чувств, настроений, переживаний, эмоциональных оценок включала в себя не только разные конструкции, но и разные категории абстрактных слов — существительных, затем имен прилагательных и глаголов. Очень показательно обилие эмоционально-оценочных имен прилагательных, а также выражающих душевные качества, свойства характера: «историю *ужасных* злодеяний»; «*ужасную* пропасть, в которую они [пороки. — *В. В.*] влекут преступника»; «мысль о смерти была бы для меня не столь *ужасна*»; «*наитрогательнейшая* любезность в человеке есть *мужественная, благородная искренность*»; «*надутые* понятия о добродетели»; «сего *искреннего мужа*»; «всякое движение, всякое действие в природе должно быть *кротко,* и *нежно,* и *тихо*»; «*любезнейшее* для меня время года»; «чтобы глаза мои закрыл тот человек, который для меня всех *любезнее,* и чтобы смерть мою возвестил не грубый голос какого-нибудь Левита, а голос *любезного* соловья»; «*восхитительный* сон», «с *пламенною, чистейшей* любовью»; «*нежнейшим* лобзанием»; «*милым* своим родственником»; «*сладостное*, глубокое чувство любви;» «сия минута *вожделеннее* столетий», и т. п.

Ср.: «в тихих кабинетах натуры», «с тихим чувством удовольствия».

В заключение обзора лексики и фразеологии «Разных отрывков» можно остановиться на отдельных образах и выражениях, характерных для стиля Карамзина.

Так, в параллель к образу «железных стен, отделяющих

засмертие от *предсмертия»*, которые хотелось бы хотя «на минуту превратить в прозрачный флер», можно привести такие фразеологические серии из «Лиодора» («Моск. журнал», 1792, ч. V): «И часто, в веянии ветерка, несущегося от могилы вашей, слышу я голос, утешительный и любезный: *одна тонкая завеса разлучает нас*; скоро и она подымется!»

Ср. также в статье Карамзина «Прогулка» («Детское чтение для сердца и разума», ч. XVIII, 1789, стр. 168):

«Подлинно, никогда человек столь сильно не ощущает сродства своего с духами, как в тихое время ночи, когда, удалясь от всех людей и забыв все мирское, смотрит на лазурное небо. Тогда кажется ему, будто весьма тонкая завеса сокрывает от него мир бестелесный. Нервы духовного зрения его чувствуют легкие сладостные впечатления духовных предметов, которых лучи проницают сквозь сию завесу».

Там, там — это типичное для Карамзина выражение потусторонней жизни.

В «Разных отрывках»: «Есть ли бы железные стены, отделяющие *засмертие* от *предсмертия,* хотя на минуту превратились для меня в прозрачный флер, и глаза мои могли бы увидеть, что с нами делается *там, там...»*

Ср. в «Письмах русского путешественника» («Моск. журнал», ч. IV, издание второе, 1801, стр. 293) — в речи Лафатера:

«Благодаря бога, ты дожила здесь до глубокой старости, — видела возростших детей и внучат своих, возростших во благочестии и добронравии. Они будут всегда благословлять память твою, и наконец с лицом светлым обнимут тебя в жилище блаженных. *Там, там* составим мы все одно счастливое семейство!»

Формула — *там, там* — типична для стихотворного стиля Карамзина. Она встречается, например, в концовке послания к И. И. Дмитриеву (1794):

...ангел мира освещает
Перед ним густую смерти мглу.
Там, там — за синим океаном,
Вдали в мерцании багряном... [1]

В переводной статье «Галилеево сновидение» («Моск. журнал», 1792, ч. VII, кн. третья, стр. 337): «Для того и в сей ветхой старости не престану я искать истины; ибо кто здесь искал ее, тому благо будет на небесах — каждое утвержденное познание, каждое уничтоженное сомнение, каждое открытое таинство, каждое прошедшее заблуждение есть семя или корень блаженства, *там, там* для нас расцветающего».

Ср. в стихотворении Карамзина «На смерть князя Г. А. Хованского»:

И *там,* и *там,* в жилище новом,
Найдутся радости для нас [2].

---

[1] Н. М. Карамзин, Сочинения, т. I, Пг, 1917, стр. 100.
[2] Там же, стр. 177.

Ср. в стихотворении «Прощание»:

Ударил час — друзья, простите!
Иду — куда, вы знать хотите?
В страну покойников — за чем?
Спросить *там*, для чего мы *здесь*, друзья, живем![1]

Слово *флер* одно из излюбленных в языке Карамзина.

В «Разных отрывках»: «Есть ли бы железные стены, отделяющие *засмертие* от *предсмертия*, хотя на минуту превратилися для меня в прозрачный флер...»

Ср. в стихотворении в прозе «Новый год» (1792 г., ч. V, стр. 84):

Белый флер подымается на груди твоей.

В «Рыцаре нашего времени»:

«Голубые глаза Леоновы сияли сквозь какой-то флер, прозрачную завесу чувствительности».

Концовка, замыкающая «Разные отрывки»,— «Мечта!» — характерный прием экспрессивного напряжения, нередкий в стиле Карамзина.

В статье «Афинская жизнь»:

«О друзья! все проходит, все исчезает! Где Афины? Где жилище Гиппиево? Где храм наслаждения? Где моя греческая мантия? — Мечта! Мечта!»

Ср. в стихотворении «Опытная Соломонова мудрость, или Мысли, выбранные из Экклезиаста»:

Во цвете пылких, юных лет
Я нежной страстью услаждался;
Но ах! увял прелестный цвет,
Которым взор мой восхищался!
Осталась в сердце пустота,
И я сказал: «Любовь — мечта!»[2]

Кроме того, вообще фразеология последнего «отрывка» из «Записок одного молодого Россиянина» находит себе соответствия в карамзинской «Песни мира» (1792):

Миллионы веселитесь,
Миллионы обнимитесь,
Как объемлет брата брат!
Лобызайтесь все сто крат!..
. . . .
Цепь составьте, миллионы,
Дети одного отца!
Вам даны одни законы,
Вам даны одни сердца!
Братски, нежно обнимитесь
И клянитеся — любить!
Чувством, мыслию клянитесь:
Вечно, вечно в мире жить![3]

---

[1] Н. М. Карамзин, Сочинения, т. I, Пг. 1917, стр. 165.
[2] Там же, стр. 178.
[3] Там же, стр. 56, 58.

Самые названия экзотических народов, которые с аристократическим высокомерием выделены Карамзиным, как образец твердых и холодно-жестоких характеров, с одной стороны, и как контраст «просвещенным европейцам», с другой — гуроны, лапландцы, жители Отагити — очень характерны именно для стиля Карамзина.

Лапландцы упоминаются в карамзинском переводе поэмы Галлера «О происхождении зла» (1786): «Среди ледяных гор живущие Лапландцы, где слабый жар изливающее солнце не вселяет побуждения к сластолюбию, суть также рабы пороков; они подобно нам нерадивы, исполнены скотских вождЕлений, суетны, корыстолюбивы, леностны, завистливы и злобны. Не все ли едино, рыбий ли жир или злато смертоносную вражду производит?»

Ср. в «Песне»:

Ах! лучше по лесам скитаться,
С Лапландцами в снегу валяться
И плавать в лодке по морям,
Чем быть плаксивым Селадоном...[1]

Ср. в переводе Карамзина из сочинения Бонне «Созерцание природы (Постепенность человечества)»: «Обойди все народы земные, рассмотри жителей одного государства, одной провинции, одного города, одного местечка — что я говорю! — посмотри на членов одного семейства, и тебе покажется, что каждый человек составляет особливый род.

После Лапландского карлы посмотри на великана земель Магелланских (т. е. на Патагонца)... Нечистоплотности Готтентотов противупоставь чистоплотность Голландцев. От жестокого людоеда перейди поскорее к человеколюбивому Французу. Поставь глупого Гурона против глубокомысленного Англичанина» («Детское чтение для сердца и разума», ч. XVII).

Из «Московских ведомостей» (1795, № 29, статья «Отагити»):

«Примечания достойно то, что в Отагити пляшут только одни женщины, а мужчины никогда. Пляска сия состоит в скором движении рук и пальцев, под голос песен; впрочем, ногами они почти не трогаются; иногда же становятся на колени и кривляются весьма неприятным образом. Праздничная одежда сих танцовщиц похожа на робу и спускается немного с плеч: на голову надевают оне сплетенную из человеческих волос шапку и украшают ее благовонными цветами» («Москвитянин», 1854, № 7, стр. 35).

Таким образом, Карамзин старается по-новому распределить экспрессивные оттенки речи. Вырабатывая новые способы выра-

---

[1] Н. М. Карамзин, Сочинения, т. I, Пг. 1917, стр. 132.

жения и изображения чувств и настроений интеллигентного россиянина, Карамзин прибегает к различным выразительным средствам языка, находя их не только в составе словаря, но и в сфере синтаксиса.

7

Анализируя стиль Карамзина, нельзя ограничиться характеристикой только лексики и фразеологии. Индивидуальные черты карамзинского стиля, своеобразие и острая направленность его стилистической реформы не менее ярко сказываются в особенностях синтаксиса. По синтаксису сочинения Карамзина резко выделяются среди разнообразной литературной продукции начала 90-х годов XVIII века.

В области синтаксиса сразу же бросаются в глаза выдвинутые Карамзиным новые принципы синтагматического построения и членения речи. Карамзин стремится к широкому и разнообразному использованию разных способов лексико-синтаксической симметрии. Само собою разумеется, что сюда должны быть отнесены не только все виды лексико-синтаксических повторов, подхватов и соответствий, но и всевозможные формы контрастов и сознательно, иногда каламбурно задуманных несоответствий. Карамзин противопоставляет «зыблющимся», «круглым или умеренным», а также «отрывным» периодам ломоносовского типа новую технику периодической речи, основанной на интонациях «чувствительности». «Язык наш, — писал Карамзин в статье «О любви к отечеству и народной гордости» (1802), — выразителен не только для высокого красноречия, для громкой живописной поэзии, но и для нежной простоты, для звуков сердца и чувствительности. Он богатее гармониею, нежели французский; способнее для излияния души в тонах».

Карамзин разрабатывает индивидуализированную и эмоционально-психологизированную систему экспрессивного синтаксиса. Устанавливается твердый порядок слов, и все отступления от этого естественного словорасположения имеют ярко выраженную эмоционально-смысловую мотивировку. Широко применяется прием инверсий, особенно имен прилагательных.

Например: «Тут слезы рекою быстрою полились бы из глаз моих».

«Все народы земные погрузились в сладостное, глубокое чувство любви».

«Блаженство или мучение души будет состоять в воспоминании прошедшей жизни, добродетельной или порочной», и т. п.

Устранен прием включения в структуру сложного предложения или периода побочных звеньев и побочных придаточных предложений. Разрыв интонационной линии предложения, обычный в прежней традиции прозы, разрушал ритмическую строй-

ность интонационно-мелодического движения, отбрасывая отдельные члены господствующего предложения, особенно часто глаголы, на конец утомительного периода. Создавались постоянные перебои логической цепи и синтаксических форм. Только при зрительном охвате можно было уловить здесь систему смысловых соотношений.

Последовательное проведение нового интонационного принципа вело к исключению многих форм подчинения и соподчинения предложений, к отбору и предпочтительному употреблению строго определенных типов синтаксической связи.

Для усиления эмоционально-интонационных напряжений и падений в строении периода, взамен приема разносоюзных сцеплений, выдвинут принцип бессоюзного или тавто-союзного сочетания однородных фраз или фразовых комплексов. Например:

«Я *хотел бы умереть* в любезнейшее для меня время года, весною, когда цветы и зелень бывают одеждою природы; ...*хотел бы, чтобы* глаза мои закрыл тот человек, которой для меня всех любезнее, и *чтобы* смерть мою возвестил не грубый голос какого-нибудь Левита, а голос любезного соловья — *хотел бы, чтобы* в гроб бережно положили меня те люди, которых спокойствие берег я в жизни своей; *чтобы* прах мой погребли подле дороги *и чтобы* сие место, обсаженное цветами благовонными и вечнозелеными деревьями, не ужасало прохожих — *хотел бы, чтобы* на белом камне, которой покроет могилу мою, вырезали сии слова: Друзья! не бойтесь смерти! она есть восхитительный сон; *хотел бы,* наконец, *чтобы* надпись сия — была для всех справедлива».

Сложности морфологически выраженных синтаксических связей, характерной для синтаксиса предшествующей эпохи, противопоставлен принцип узорной конфигурации лексических элементов, которые и морфологически и семантически, а также синтагматически могут быть соотнесены. Подвергаясь в составе периода или большего композиционного отрезка разнообразным приемам симметрического расположения, они рождали строгую систему эмоционального ритма, иногда даже как бы иллюзию строфического членения. Как бы волны эмоций, «чувствительности», ритмически колебали словесный поток.

Вместе с тем распределение интонационных акцентов на семантически созвучных или контрастных синтагмах создавало «кантилену», эмоционально напряженное мелодическое движение.

Выступали формы параллельных лексических цепей — с вариациями в словорасположении, то противоречивых по смысловой окраске, то эмоционально все более и более впечатляющих; пестрели приемы анафорических сцеплений, подхватов, повторов, контрастов и т. п. принципы симметрии или целесообразной, т. е. эмоционально мотивированной асимметрии (своего рода — «стройной асимметрии»).

Вот несколько примеров из «Разных отрывков»:

«...И *когда бы* обнялись они; *когда бы* клики дружелюбия загремели в неизмеримых пространствах воздуха; *когда бы* житель Отагити прижался к сердцу обитателя Галлии и дикий Американец, забыв все прошедшее, назвал бы Гишпанца милым своим родственником; *когда бы* все народы земные погрузились в сладостное, глубокое чувство любви: тогда бы упал я на колени, воздел к небу руки свои и воскликнул: Господи! ныне отпущаеши сына твоего с миром...»

Ср. также:

«*Есть ли бы* я был старшим братом всех братьев сочеловеков моих, и *есть ли бы* они послушались старшего брата своего, *то я созвал бы* их всех в одно место, *на какой-нибудь большой равнине,* которая найдется, может быть, в *новейшем* свете, — *стал бы сам* на каком-нибудь высоком холме, откуда бы мог обнять взором своим все *миллионы, биллионы, триллионы* моих разнородных и разноцветных родственников, — *стал бы и сказал им* — таким голосом, который бы глубоко отозвался в сердцах их, — сказал бы им: *Братья!..*»

Повышение произносительно-акустического веса синтагм и периодов соединялось с требованием «легкого и непринужденного» течения речи, то есть с принципом благозвучного, ритмически упорядоченного сочетания слов и фраз. По отношению к стилю Карамзина особенную цену получают вопросы звуковой изобразительности, изменений в эмоциональной окраске, как бы рассчитанных на звучание фраз, вопросы экспрессивной семантики словесного ритма. Анализ с этой точки зрения прозы Карамзина, бывшей образцом для последующих стилистик, приводил авторов их (например, Греча в его «Хрестоматии») к таким сентенциям: «Для соблюдения легкого и непринужденного течения речи должно избегать сбивчивого и кудрявого словорасположения... Иногда изображается самими звуками и движением речи ее содержание... Словами может изображаться движение и медленность (скок в лодку... протягивается), ощущения: и в прозе гнев говорит скоро и кратко, веселость — легко; уныние — протяжно»... Ср. в «Разных отрывках»: «обнять взором своим все миллионы, биллионы, триллионы разнородных и разноцветных родственников». Ср. также: «Я не могу перенести восторга своего — приими дух мой — я умираю!»

Приподнятая эмоциональная пульсация декламационной речи, естественно, должна сочетаться с разнообразием эмоциональных интонаций, восклицаний и вопросов, разные экспрессивно-смысловые и модальные функции которых Карамзин стремился осознать и художественно развить, создавая из них многообразие мелодических форм речи.

Проблемы ритмической симметрии, звукового благозвучия, мелодического разнообразия, вообще напряжение произноси-

тельно-акустической стороны речи, естественно, влекли Карамзина к переносу в прозу стиховых конструкций и синтаксических приемов. В области стихотворного языка гораздо раньше и полнее были осознаны эмоционально-смысловые функции соответствующих синтаксических средств. Но было бы наивно видеть в этом союзе прозы с стиховой культурой цель стилистических преобразований Карамзина и их центр. Гораздо важнее в стилистике Карамзина момент отбора и разнообразного употребления синтаксических средств, свойственных предшествующей русской литературно-художественной прозе, с точки зрения соответствия их тем основным экспрессивно-семантическим тональностям, которые возобладали в лексике Карамзина.

Карамзин драматизирует синтаксис. Он строит повествование в форме разговорного монолога, обращенного к друзьям или слушателям. В связи с этим синтаксический строй речи приобретает разнообразную эмоциональную окраску. Сменяются разные экспрессивно-модальные типы предложений; слышатся интимные интонации, восклицания, обращения к друзьям, направленные к ним вопросы, просьбы, уверения. «Записки» имеют форму не то писем, не то исповеди.

Например: «Перестаньте, друзья мои, жаловаться на редкость и непостоянство счастия! Сколько людей живет на земном шаре! А оно у каждого должно побывать в гостях — Монтескьйо говорит, один раз, а я говорю, несколько: — как же вы хотите, чтобы оно от вас никогда не отходило?»

Ср.: «Сколько подобных заблуждений и в философских системах!»

«...и смерть моя была счастливее жизни ангелов. — Мечта!»

Для стиля Карамзина характерны лексические и синтаксические антитезы, контрастные сопоставления и противопоставления: «...в беседе с лучшими из смертных, *давно* и *недавно* живших».

«...в то время, когда я, *бедный*, нахожу средство *облегчить бедность* моего ближнего».

Ср.: «Злодей не сделался бы злодеем, есть ли б он знал *начало и конец злого пути*».

«Кто многоразличными опытами уверился, что человек всегда человек; что *мы имеем только понятие о совершенстве и остаемся всегда несовершенными*...»

Тавтологическое предложение (с тем же словом в составе подлежащего и сказуемого) близко к афористическому каламбуру:

«Все же известия, которые выдаются за газеты *того света*, суть к сожалению — газеты (то есть басни)!»

К этому приему лексико-синтаксических антитез примыкает принцип построения предложений, описанный и предписанный в «Риторике» Ломоносова, посредством «сопряжения» подлежа-

щего и сказуемого «некоторым странным, необыкновенным или чрезъестественным способом»[1].

Например: «Описывать нас светлыми, легкими, летающими из мира в мир (зачем, s'il vous plait?), одаренными *шестью* чувствами (для чего не миллионами чувств?), есть — говорить, не зная что».

Ср. в стихотворении «Дарования»:

Кому служить есть — быть счастливым,
Кого гневить — себя терзать,
Любить есть — быть добролюбивым
И ближних братьями считать...

«Верх удовольствия есть предел пользы».

Ср.: «И смерть моя была бы счастливее жизни ангелов».

«Я уверен, что многое, казавшееся ему прекрасным в утреннем восторге сочинения, покажется ему тогда — галиматьею».

Уже из «Разных отрывков» Карамзина видно, как глубоки и многообразны были формы и виды связи стиля и идеологии Карамзина с современными ему литературными течениями России и Запада. Видно и то, что проблема семантических и стилистических соотношений, а тем более идеологических контрастов между творчеством Карамзина и творчеством Радищева не может быть разрешена без детального, всестороннего анализа стиля и идеологии литературно-художественных и публицистических произведений того и другого писателя на разных этапах их литературной деятельности. Поэтому задача пополнения состава сочинений Карамзина неизвестными, еще не включенными в широкий литературный оборот его статьями и стихотворениями является в настоящее время чрезвычайно актуальной, требующей быстрых и верных решений.

[1] М. В. Ломоносов, Полн. собр. соч., т. 7, изд. АН СССР, М.—Л. 1952, стр. 204—205.

ГЛАВА III

НЕИЗВЕСТНОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ Н. М. КАРАМЗИНА «СТРАННЫЕ ЛЮДИ»

1

В части V «Московского журнала» (январь 1792, книжка первая, стр. 12—15) помещено сатирическое стихотворение («притча») под заглавием «Странные люди (Подражание Лихтверу)». Под ним нет подписи автора. Оно, несомненно, принадлежит Карамзину, хотя и не помещалось ни в одном из собраний и изданий его стихотворений. Не включил его и проф. В. В. Сиповский в Академическое издание сочинений Н. М. Карамзина (т. I, 1917).

М. Г. Лихтвер (1719—1783) — один из влиятельных и любимых немецких баснописцев середины и второй половины XVIII века. Его басни и небольшие повести (Erzählungen) пользовались большой популярностью. Любопытные свидетельства об этом можно извлечь из переводов басен Лихтвера на французский язык. Сам автор выступил с тонким прозаическим переложением своих басен на французский язык: Fables nouvelles. Divisées en quatre livres. Traduction libre de l'Allemand de Monsier Lichtwer. A Strasbourg chez S. G. Bauer et se trouve à Paris, chez Langlois 1763 [1]. Характерны также переводы на французский язык сборников лучших басен, изданных в Германии; и здесь имя Лихтвера стоит в одном ряду с именами Геллерта и Лессинга: Choix de plus belles fables qui ont paru en Allemagne de Gellert, Lichtwer, Lessing. 1782.

---

[1] См. Magnus Gottfried Lichtwers Schriften. Herausgegeben von seinem Enkel Ernst Ludwig Magnus von Pott. Mit einer Vorrede und Biographie Lichtwers von Friedrich Kramer, Haberstadt, 1828, S. XXXVII.

К произведениям Лихтвера, к его басенному творчеству могли влечь Карамзина гуманизм Лихтвера и его моральная настроенность. Во всяком случае, очень симптоматично, что Карамзин, поставив задачу — противопоставить свой образ мыслей и итоги своего путешествия в Западную Европу моральному состоянию и времяпрепровождению преобладающей части русского дворянства, обратился к поэзии М. Г. Лихтвера, к его образам. Вот текст карамзинского стихотворения «Странные люди»:

Клеант объездил целый свет
И, видя, что нигде для смертных счастья нет,
Домой к друзьям своим с котомкой возвратился.
Друзья его нашли, что он переменился
Во многом, но не в дружбе к ним.
По зимним вечерам рассказывал он им,
Что чудного ему в подсолнечной встречалось
И с ним самим случалось.
Однажды он сказал: «Вы знаете, друзья,
Что есть на свете сем Гиганты Патагоны
И дикие Гуроны
(А сколько верст до них, исчислю после я),
Подалее на юг живет народ чуднейший,
Гораздо их страннейший.
О людях сих нигде я в книгах не читал;
Нигде подобных им и в свете не видал:
От утра до ночи сидят они как сидни,
Не пьют и не едят,
Не дремлют и не спят,
Как будто нет в них жизни.
Хотя б над ними гром гремел
И армии вокруг сражались;
Хотя б небесный свод горел,
Трещал и пасть хотел: они б не испугались
И с места б не сошли, быв глухи и без глаз.
Хотя по временам они и повторяют
Какие-то слова, при коих всякий раз
Глаза свои кривляют;
Однако же нельзя совсем расслушать их.
Я часто подле них
Стоял и удивлялся,
Смотрел и ужасался.
Поверьте мне, друзья, что образ сих людей
Останется навек в душе моей.
Отчаяние, ярость,
Тоска и злая радость
Являлись в лицах их. Они казались мне
Как Эвмениды злобны,
Плутоновым судьям [1] угрюмостью подобны
И бледны, как злодей в доказанной вине.
«Но что же ум их занимает? —
Спросили все друзья. — Не благо ли людей?»
— Ах, нет! О том никто из них не помышляет.
«Так, верно, мыслию своей
В других мирах они летают?»
— Никак!

[1] То есть Миносу и прочим, которые у Плутона судили мертвых.

«И так
О камне мудрых рассуждают?
Или хотят узнать, как тело в жизни сей
Сопряжено с душой?
Или грустят о том, что много нагрешили?»
— Нет, все не то, и вы загадки не решили.
«Так отчего ж они не пьют и не едят,
Молчат и целый день сидят,
Не видят, не внимают?
Что ж делают они?» — Играют!!!

Это стихотворение, принадлежность которого Карамзину с несомненностью может быть доказана анализом его языка, стиля и идейного содержания, очень важно для исследователя истории творчества Карамзина.

В третьей книге басен Магнуса Готтфрида Лихтвера (M. G. Lichtwers, Königl. Regierungs-Rats im Fürstentum Halberstadt, Fabeln in vier Büchern von dem Verfasser selbst herausgegeben) [1] находится следующее стихотворение, озаглавленное

DIE SELTSAMEN MENSCHEN

Ein Mann, der in der Welt sich trefflich umgesehn,
Kam endlich heim von seiner Reise,
Die Freunde liefen schaarenweise,
Und grüßten ihren Freund; so pflegt es zu geschehn,
Da hieß es allemal: Uns freut von ganzer Seele
Dich hier zu sehn, und nun: Erzähle.
Was ward da nicht erzählt? Hört, sprach er einst, ihr wißt,
Wie weit von unsrer Stadt zu den Huronen ist,
Eilf hundert Meilen hinter ihnen,
Sind Menschen, die mir seltsam schienen,
Sie sitzen oft bis in die Nacht,
Beisammen fest auf einer Stelle,
Und denken nicht an Gott noch Hölle.
Da wird kein Tisch gedeckt, kein Mund wird naß gemacht,
Es könnten um sie her die Donnerkeile blitzen,
Zwei Heer' im Kampfe stehn; sollt' auch der Himmel schon
Mit Krachen seinen Einfall drohn,
Sie blieben ungestöret sitzen.
Denn sie sind taub und stumm; doch läßt sich dann und wann
Ein halbgebrochner Laut aus ihrem Munde hören,
Der nicht zusammen hängt, und wenig sagen kann,
Ob sie die Augen schon darüber oft verkehren.
Man sah mich oft erstaunt zu ihrer Seite stehen,
Denn wenn dergleichen Ding geschieht,
So pflegt man öfters hinzugehen,
Daß man die Leute sitzen sieht.
Glaubt, Brüder, daß mir nie die gräßlichen Geberden
Aus dem Gemüte kommen werden,
Die ich an ihnen sah; Verzweiflung, Raserei,
Boshafte Freud' und Angst dabei,
Die wechselten in den Gesichtern.

---

[1] Первое издание басен Лихтвера вышло в 1748 году, второе, улучшенное, в 1758, третье, исправленное и дополненное — в 1761.

Sie schienen mir, das schwör ich euch,
An Wut den Furien, an Ernst den Höllenrichtern,
An Angst den Missetätern gleich.
Allein, was ist ihr Zweck? So fragten hier die Freunde,
Vielleicht besorgen sie die Wohlfahrt der Gemeinde?
Ach nein! So suchen sie der Weisen Stein? Ihr irrt.
So wollen sie vielleicht des Zirkels Viereck finden?
Nein! So bereun sie alte Sünden?
Das ist es alles nicht. So sind sie gar verwirrt,
Wenn sie nicht hören, reden, fühlen,
Noch sehn, was tun sie denn? Sie spielen[1].

Притча Лихтвера соответствовала ситуации и идеологическому самосознанию Карамзина. Выбор ее как базы собственной аллегорической декларации со стороны Карамзина, желавшего после своего путешествия в Европу честно и открыто объясниться с своим масонским содружеством, был очень удачен. Нельзя не обратить внимания на то обстоятельство, что хотя Карамзин назвал свое сочинение «подражанием Лихтверу» и тем самым освободил себя от приемов буквального или соотносительного перевода, от воспроизведения ритмико-мелодической структуры басни Лихтвера, он все же довольно точно в отдельных строках и даже частях своего стихотворения следовал за текстом лихтверовской «притчи», однако он только приспособил басню Лихтвера к своей индивидуальной исповеди, придав ей не только черты своего стиля, но и свой индивидуальный эмоционально-идеологический колорит.

В стихотворении «Странные люди» появляется имя Клеанта, который поглощен или занят мечтой о счастье человечества и который возвращается домой с горестным сознанием, что «нигде для смертных счастья нет». На плечах его или в руке(?) — «котомка», о которой у Лихтвера не упоминается. И далее все, что говорится о друзьях и их восприятии отношения к ним вернувшегося путешественника, — все это носит очень личный, «карамзинский» характер. Соответственно и диалог между путешественником и друзьями меняет свою форму и содержание — применительно к индивидуальной психологии и идеологии Карамзина. Таковы вопросы, не находящие соответствия в басне М. Г. Лихтвера:

Так, верно, мыслию своей
В других мирах они летают?..
. . . .
Или хотят узнать, как тело в жизни сей
Сопряжено с душой?

Таким образом, стихотворение «Странные люди» может быть изучаемо и рассматриваемо в двух планах: 1) как «подражание Лихтверу», а частично и как перевод его притчи «Die seltsamen

[1] M. G. Lichtwer, Fabeln in vier Büchern von dem Verfasser selbst herausgegeben. Vierte Auflage, mit Kupfern. Berlin — Stralsund, 1775, Drittes Buch, S. 99—100.

Menschen» и 2) как литературно опосредствованное выражение впечатлений и чувствований самого Карамзина, «русского путешественника».

Прежде всего это стихотворение говорит о том, что тесные идейные связи Карамзина с его ближайшими друзьями из новиковского масонского круга после возвращения Карамзина из путешествия по Европе не порвались, они стали лишь сложнее. В этом отношении характерны вопросы, задаваемые вернувшемуся путешественнику его друзьями, которые нашли, что он переменился —

Во многом, но не в дружбе к ним.

Эти строки близко напоминают выражения из письма Н. М. Карамзина А. М. Кутузову (от 11 ноября 1790 г.): «Я приехал. Когда-то вы приедете, любезнейший брат? О себе могу сказать только то, что мне скоро минет уже двадцать пять лет, и в то время как мы с вами расстались, не было мне и двадцати двух. Есть ли я переменился, то по крайней мере не в любви моей к вам»[1]. Вместе с тем многие из старых друзей Карамзина (даже А. И. Плещеева) упрекали его в изменении или охлаждении прежних дружеских отношений.

В письме к А. М. Кутузову (от 21 июня 1791 г.) А. И. Плещеева жаловалась на Карамзина: «А друг мой Николай Михайлович совсем переменился. Не только не находит со мною удовольствия, но уже всеминутно скучает. Выговоры мои ему надоели... Вот говорят, что дружбы ничего на свете нет лучше, что она вечная и измены в ней не бывает»[2].

Опасения друзей, что путешествие по чужим краям произвело большую перемену в Карамзине, в его взглядах, оценках и отношениях, были очень сильны. Та же А. И. Плещеева (от 7 июля 1790 г.) упрекала самого Карамзина: «Но я уверена, и уверена совершенно, что проклятые чужие края сделали с тебя совсем другого: не только дружба наша тебе в тягость, но и письма кидаешь не читав!» И тут же: «Очень много надобно тебе назад оглянуться и подумать, что́ ты был в Москве, какое имел сердце и как мыслил; не то из тебя проклятые чужие края сделали»[3]. В письме к А. М. Кутузову (от 10 ноября 1790 г.) А. И. Плещеева сетовала: «Я многое вижу в нем не то, чего бы я желала... Я всякий день его вижу, но вижу не того, который поехал от меня... Желала бы чрезвычайно я иметь столько разума, чтобы возвратить себе прежнего моего друга, того же Рамзея, который от нас поехал; но нет, не закрыты мои глаза на его перемену, кажется, или я вижу ясно, что он совсем другой и, что всего еще хуже, что он думает, что он теперь лучше,

---

[1] Я. Л. Барсков, Переписка московских масонов XVIII-го века, стр. 30—31.

[2] Там же, стр. 130.

[3] Там же, стр. 2—3.

нежели был...»[1] «Перемена его состоит еще в том, что он более стал надежен на себя, как вы сие и предвидели. Предвидели вы и то, что журнал он выдавать станет. Я к вам посылаю объявление»[2].

2

Карамзин, автор «Писем русского путешественника», начавший рассказывать своим друзьям о странах, людях, их культуре и быте, естественно, связывает и тему игры и образы игроков с сюжетной рамкой повести о путешествии. Игроки в соответствии с образами басни Лихтвера «Die seltsamen Menschen» изображаются как особое племя, живущее в неведомой стране. Это — «странные люди»... Автобиографический элемент, подвергающийся оригинальной литературной стилизации, в той или иной форме содержится во всех сочинениях Карамзина. С этой чертой литературного творчества Карамзина связаны многие идейно-философские и экспрессивно-художественные своеобразия его стиля. Но личное, «субъективное» в стиле Карамзина лишено личностного, индивидуального колорита. Оно всегда является лишь формой обобщенного, правда, социально не дифференцированного, абстрактного изображения современного человека или судьбы человека вообще. Оно очень отвлеченно, лишено непосредственного конкретно-политического или жизненного содержания. Вот почему Карамзин так охотно воспользовался близкими ему образами и поэтическим движением басни М. Г. Лихтвера. Весь строй карамзинского стихотворения уводит от тех детальных реальных образов и картин, которые привычно сочетались в простом стиле второй половины XVIII века с представлением или описанием игроков. Впрочем, есть здесь и некоторые, хотя и случайные, соответствия.

Например, у В. И. Майкова в поэме «Игрок Ломбера»:

Уж три дня, как они не пили и не ели;
Три раза солнца луч в игре их освещал,
И три раза их мрак вечерний покрывал;
И, утомленные веселою работой,
Три раза спорили со гладом и с дремотой[3].

В письме к Лафатеру Карамзин сообщал, как, покинув военную службу и уже на восемнадцатом году оказавшись в отставке, он «позволял себе наслаждаться удовольствиями большого света». В это время он «сделался большим любителем светских развлечений, страстным картежником» . (ich ward ein großer Liebhaber von allen weltlichen Lustbarkeiten und auch ein hitziger

---

[1] Я. Л. Барсков, Переписка московских масонов XVIII-го века, стр. 29.
[2] Там же.
[3] «Ирои-комическая поэма». Редакция и примечания Б. В. Томашевского, стр. 101.

Kartenspieler). «Однако же, — продолжал Карамзин, — благое провидение не захотело допустить меня до конечной погибели; один достойный муж открыл мне глаза, и я сознал свое несчастное положение. Сцена переменилась. Внезапно все обновилось во мне»[1].

Типичны и показательны те вопросы и предположения, которые были высказаны друзьями по поводу поведения «сидней»:

«Но что же ум их занимает? —
Спросили все друзья. — Не благо ли людей?»

(У Лихтвера: die Wohlfahrt der Gemeinde.)

«Благо людей», или «общее благо» — это, по Карамзину, цель жизни всякого истинного гражданина. Обращаясь к Лафатеру, Карамзин писал: «Неужели же тот, кто посвятил все дни и все часы своей жизни на пользу человечества, тот, кто так занят, что никогда не имеет отдыха и не может думать, если смею так выразиться, о частной пользе, чтобы не терять из виду общего блага, — неужели такой человек должен жертвовать хотя бы несколькими минутами своего кратковременного сна для переписки с юношей?..»[2] Но Карамзин вкладывает в термин «благо людей» очень абстрактный, пассивный и идеалистически-неопределенный смысл.

В карамзинском переводе повести г-жи Жанлис «Пустынник» («Детское чтение для сердца и разума», XV, 1787) читаем:

«Семь лет живу я в этом уединении, — сказал пустынник, — в жизни своей имел я великие огорчения и лишился многого такого, что было драгоценно моему сердцу; но, благодаря бога! я нашел утешение в лучшем понятии *о истинном человеческом благе* — понятии, которое сообщили мне науки, сообщив мне лучшее понятие о всем определяющем нас».

И позднее в статье «Что нужно автору» Карамзин заявил, что «неограниченное *желание всеобщего* блага» — основа общественной жизни и литературного творчества. «Но есть ли всему горестному, всему угнетенному, всему слезящемуся открыт путь в чувствительную грудь твою; есть ли душа твоя может возвыситься до страсти к добру; может питать в себе святое, никакими сферами не ограниченное *желание всеобщего блага:* тогда... ты не будешь бесполезным писателем».

Отрицательный ответ на вопрос, не занимает ли странных людей благо людей, заставил друзей путешественника Клеанта высказать новую, и притом совершенно самостоятельную, не подсказанную Лихтвером догадку:

Так, верно, мыслию своей
В других мирах они летают?

---

[1] «Переписка Карамзина с Лафатером», «Сб. ОРЯС АН», ч. LIV, № 5, СПб. 1893, стр. 6—7.

[2] Там же, стр. 13—14.

Фразеология этого вопроса ведет нас к «Разным отрывкам (Из записок одного молодого Россиянина)» («Московский журнал», 1792, ч. VI), принадлежность которых Карамзину доказана в предшествующей главе. Здесь Карамзин рассуждает: «Как может существовать душа по разрушении тела, не знаем; следственно, не знаем и того, как она может мучиться и блаженствовать. Говорят — и сам Руссо говорит — что блаженство или мучение души будет состоять в воспоминании прошедшей жизни, добродетельной или порочной; но то, что составляет добродетель или порок в здешнем мире, едва ли покажется важною добродетелию и важным пороком тому, кто выдет из связи с оным. Описывать нас светлыми, легкими, летающими из мира в мир (зачем, s'il vous plait?), одаренными *шестью* чувствами (для чего не миллионами чувств?), есть — говорить, не зная что».

Любопытно, что те же вопросы, которые задаются друзьями путешественнику, почти в такой же словесной форме возникают и в гораздо более позднем произведении Карамзина: «Разговор о счастии. Филалет и Мелодор» (1797). Этими вопросами начинается беседа Филалета с Мелодором о счастии.

«Филалет. Что, если смею спросить, занимает твое глубокомыслие? Философский камень, беспрестанное движение, связь души с телом, средство сделать безумцев умными: не правда ли?

Мелодор. Ты почти угадал. Я думал... о средстве быть счастливым в жизни. Это стоит философского камня»[1].

Ср. в «Послании к А. А. Плещееву»:

Скорее, друг мой, ты найдешь
Чудесный философский камень,
Чем век без горя проживешь.
Япетов сын эфирный пламень
Похитил для людей с небес,
Но счастья к ним он не принес.

«Камень мудрых» — имя масонской панацеи. Поиски способов изготовления камня мудрых, или философского камня, рассуждения о камне мудрых составляли характерную черту масонского учения. Эта алхимическая фантастика горячо интересовала кружок московских розенкрейцеров. Увлечения ею нашли выражение в издании Н. И. Новиковым и И. Лопухиным многих переводных алхимических сочинений, посвященных вопросу о камне мудрых. Таковы, например: «Химическая псалтырь, или Философические правила о камне мудрых» (1784) Парацельса — знаменитого средневекового врача, алхимика и теософа; «Колыбель камня мудрых, описанная неизвестным Шевалье» и проч. (Москва, 1783. В вольной типографии И. Лопухина); «Gemma magica, или Магический драгоценный камень, то есть краткое изъяснение книги натуры по седми величайшим

[1] Н. М. Карамзин, Сочинения, 1820, т. VII, стр. 157.

листам ее, в которой можно читать Божественную и Натуральную премудрость, написанную перстом божиим» (Москва, в типографии Лопухина, 1784) и др. под. (Ср. «Хризомандер, аллегорическая и сатирическая повесть различного и весьма важного содержания», 1783; здесь содержится учение о «великом деле», то есть о добывании золота и философского камня.)

Есть указания на то, что учитель Карамзина, вождь московских розенкрейцеров профессор Шварц, «привез с собой из Германии prima et secunda materia золота, что показывалось только избранным или легковерным братьям, и то с особенной таинственностью для усиления их веры в орден» [1].

О камне мудрых можно прочитать в той же пятой части «Московского журнала» в статье «Жизнь и дела Иосифа Бальзамо, так называемого графа Калиостро»: «В свете немало таких людей, которые чрезмерно привязаны к химии и все еще надеются разоблачить и продлить жизнь свою посредством камня мудрых».

И здесь же — при изложении системы египетского масонства, изобретенной Калиостро: «В сей системе обещает он ученикам своим довести их до совершенства посредством физического и нравственного возрождения, открыть им первую материю или камень мудрых, и *акцию*, которая в человеке консолидирует (утверждает) крепчайши силы юности, делает его бессмертным, и через то доставить им *пятиугольник*, который возвращает человеку его невинность, наследственным грехом утраченную» (стр. 236). Любопытно в этой же статье о Калиостро описание методов физического возрождения с помощью «первой материи» или «камня мудрых» (стр. 250—253) [2]. Необходимо помнить, что ближайший друг Карамзина А. А. Петров перевел с немецкого один из наиболее популярных масонских трактатов о камне мудрых — «Хризомандер». А. М. Кутузов перевел книгу Б. Парацельса «Химическая псалтырь, или Философические правила о камне мудрых».

Известно, что проблема панацеи, камня мудрых, очень волновала И. П. Тургенева, который обратил Н. М. Карамзина

[1] «Русский архив», 1874, № 1—6, стр. 1031—1042.

[2] Перевод этой статьи, несомненно, принадлежит Карамзину. К третьей главе — «Каким образом Калиостро распространил свое египетское масонство» — сделано следующее примечание: «Я сократил сию главу и перевел только то, что мне казалось интересным. К.» (т. е. Карамзин) («Московский журнал», 1792, ч. V, стр. 254). Переложение на русский язык сделано не с итальянского оригинала, а с немецкого перевода (Ягемана). Карамзин сопроводил «Предуведомление немецкого переводчика» таким заявлением от себя: «Думая, что описание Калиостровой жизни должно быть интересно для всех тех, которым только известно имя его, сообщаю оное в «Московском журнале». Итальянского оригинала у нас нет. В Москву присланы только французский и немецкий переводы, из которых я взял за основание последний, имею причину думать, что он вернее. Виланд издал его в своем Журнале и приобщил к нему свои примечания, которые в русском переводе означены литерою „В“ («Московский журнал», ч. IV, кн. 2, стр. 208).

в масонство. Среди бумаг Тургенева сохранилась его проповедь, посвященная вопросу о таинстве или тайне масонства, от которой зависит «может быть, судьба человечества». «Розенкрейцер имеет право надеяться, что орден, „принявший и сохраняющий великое таинство таинств, дает каждому своему сочлену в надлежащее время предохранительное средство от скудости и болезней“ и „от несносной бедности“». Очевидно, И. П. Тургенев увлекался алхимическими тайнами, в том числе и жизненным эликсиром и камнем мудрых [1].

Вопрос о камне мудрых имел не только натур-философский, мистический характер, но и некоторый, хотя и довольно своеобразный, утопический, общественно-политический смысл. С одной стороны, по учению алхимиков, разделявшемуся многими московскими розенкрейцерами, «каждое тело состоит из трех начал: соли, серы и меркурия. Поэтому каждый металл имеет в себе скрытыми другие металлы. Золото — самый совершенный металл, так как в нем находятся в одинаковой пропорции все три начала. Все металлы живут тою же жизнью, что и растения, и стремятся сделаться золотом; разница между ними и золотом только в пропорции. Алхимики искали «семя металлов»; его следовало извлечь, высушить и растереть в порошок: так получается философский камень» [2], или камень мудрых.

С другой стороны, камень мудрых — это «панация» или «всеобщее, универсальное лекарство». Он должен освободить человечество от страданий и болезней. И он же должен был устранить контраст богатства и нищеты, экономические неурядицы и неустройства социального строя. А. Семека указал на масонскую рукопись, посвященную вопросу о том, надо ли стремиться к открытию камня мудрых. Обсуждение вопроса происходит в форме диалога между старцем и юношей. Старец указывает на опасности, сопряженные с владением тайной философского камня. Обогащение уводит от внутреннего совершенствования, от деятельной, смиренно-мудрой жизни, от вечного спасения. Юноша же мечтает: «Если бы у меня был камень мудрых, то помощью своего богатства я бы, во-первых, сделал много добра бедным и исцелил бы больных, а во-вторых, приобрел бы много сведений в высоких и таинственных науках, узнал бы совершеннее бога, узнал бы, как природа все производит». Старцу в конце концов в трактате этом удается освободить юношу от опасной страсти,

---

[1] Е. И. Тарасов, Московское общество розенкрейцеров. «Масонство в его прошлом и настоящем», т. II, М. 1915, стр. 14—15. Впоследствии, в показании на допросе, Тургенев говорил о масонстве так: «Учение сие состоит в снискании великого таинства или magisterium, кое только тот получит, кто удостоится чрез исправление нравственного характера душевного сделаться столь совершенным, сколь человеку возможно быть. А посему и тайны ордена сей один только в существе ее знать может» (там же, стр. 15—16).

[2] Ал. Семека, Русские розенкрейцеры и сочинения императрицы Екатерины II против масонства, «ЖМНП», 1902, № 2, стр. 365.

внушить ему, сколь опасно и даже грешно искать камня мудрых[1].

Таким образом, учение о «камне мудрых», то есть о средствах экономического обогащения человечества, было лишено у масонов всякой активной общественно-политической направленности. Любопытно, что этот вопрос «о камне мудрых» (der Weisen Stein) задается вернувшемуся на родину путешественнику и в стихотворении Лихтвера «Die seltsamen Menschen».

Карамзина уже в самые первые годы его масонского религиозно-мистического и идеалистического перевоспитания очень занимал вопрос о сопряжении, соединении души с телом, об их взаимодействии и о бессмертии души. Этот вопрос представлялся Карамзину одним из центральных вопросов масонского мировоззрения. С ним он обращается к мистику и масону Лафатеру, которого сначала склонен был считать великим мыслителем. «Каким образом душа наша соединена с телом, тогда как они из совершенно разных стихий?» — писал Карамзин Лафатеру[2]. Этот круг вопросов ясно очерчивается не только в переписке Карамзина с Лафатером, но и в целом цикле произведений Карамзина начала 90-х годов, между прочим в «Разных отрывках (Из записок одного молодого Россиянина)».

Вопросы о связи души с телом, о бессмертии души и смертности человека занимали большое место и в масонских журналах 80—90-х годов XVIII века; с ними была органически связана проблема смертности и бессмертия, которой в одинаковой мере, хотя и с разных точек зрения, интересовались Карамзин и Радищев.

8

В стихотворении Карамзина «Странные люди» нельзя не видеть глубокого противопоставления друзей, то есть избранного круга русской дворянской интеллигенции, погруженного в думы и мечты о благе людей, о существе мироздания, о таинствах натуры, о камне мудрых, о природе человека, об общественной морали, об отношении души и тела, — и окружающей дворянской среды. Невольно вспоминаются слова Пушкина об этом «полуполитическом, полурелигиозном обществе» мартинистов: «Странная смесь мистической набожности и философического вольнодумства, бескорыстная любовь к просвещению, практическая филантропия отличали их от поколения, к которому они принадлежали». Масонов называли «странными людьми». И. В. Лопухин в письме к А. М. Кутузову (от 7 ноября 1790 г.)

---

[1] Ал. Семека, Русские розенкрейцеры и сочинения императрицы Екатерины II против масонства, «ЖМНП», 1902, № 2, стр. 367—368.

[2] «Переписка Карамзина с Лафатером», стр. 16.

передавал толки о масонстве: «что упражнение в масонстве отводит от службы и мешает ей и что мы странны». И. В. Лопухин доказывал, что масонство «не может ни в чем добром помешать, будучи наукою добра. Ибо что есть истинное масонство? христианская нравственность и деятельность ее. Есть в нем основание к учению о боге, о натуре и человеке. Наука наилучшая! и может ли помешать человеку, кроме как злому? Может-де человек, для упражнения в ней, оставить все прочие упражнения. Ну, ежели бы это с некоторыми и случилось, что за беда? Поэтому вредны обществу и христианство, и философия, и физика, и все науки, которым иные совершенно посвящаются. Иной скажет, что, может быть, Декарт, Невтон, Лейбниц лучшие бы стряпчие были, ежели бы не были отведены своими упражнениями? Не пожалеть ли о них? Я уверен, что как бы масонство ни распространялось, но пока стряпчие, например, нужны в мире сем, найдутся в них (всегда) и не из масонов, ежели бы сии и подлинно не годились.

...Что ж принадлежит до странности, то я, право, не знаю, с чего мы им странны кажемся, разве у них мальчики в глазах? Не ходя далеко, посмотрю на себя, вспомню тебя; молодцы, право, пред теми, которые нас странными называют» [1].

Масоны постоянно противопоставляли себя окружающей дворянской среде, погруженной в заботы о «хуторишках, чинах да жаловании», проводившей время в разгуле, разврате, угнетении крестьянства и картежной игре. «Я не знаю, — писал И. В. Лопухин А. М. Кутузову (7 ноября 1790 г.), — для чего они (недруги масонства. — *В. В.*) не жалеют и не заботятся больше о тех, которые разоряются, проигрываясь, желая обыгрывать, пропивают, проедают, простроивают и на разные проказы издерживаются» [2].

Отказ Карамзина от государственной службы типичен для масона. «О службе, бывшей тогда в общем обычае, он не помышлял и отказался вскоре от должности секретаря, которую предложил ему при себе Державин» [3]. Следовательно,

---

[1] Я. Л. Барсков, Переписка московских масонов XVIII-го века, стр. 25—26.

[2] Я. Л. Барсков, Переписка московских масонов XVIII-го века, стр. 24—25. Кн. Н. Н. Трубецкой писал А. А. Ржевскому (от 10 сентября 1783 г.) об истинном масоне: «Он должен суетные забавы, как-то: картошную игру, сладострастие в столе и сему подобное совсем от себя отторгнуть; а наипаче в доме своем он николи не тратит драгоценного времени в забаве картошной или в негах столовых, но яко истинный воин Христов; дом его есть храм, в котором он, упражняясь в познании себя и в чтении божественных книг, познает свою немощь, злодеяния свои, свое падение и грех и непрестанно сам с собою борется, и, так упражняясь и познав ничтожность свою и что он есть падший грешник, он упражняется кротостию, дьявольскую духовную гордость от себя отторгает и так, украшен смирением, он примером своим светит пред человеками и неизвестным братьям, не говоря, дает о себе знать, что он в числе их» (там же, стр. 260).

[3] М. П. Погодин, Н. М. Карамзин..., ч. I, стр. 169.

в стихотворении Карамзина «Странные люди» нельзя не видеть сатиры на современное общество.

Таким образом, идейное содержание, и образный строй, и лексика, фразеология стихотворения «Странные люди», и его синтаксис при сильной зависимости их от басни Лихтвера «Die seltsamen Menschen» ярко отражают мировоззрение Карамзина и его общественные связи в период писания «Писем русского путешественника» и работы над «Московским журналом». В этом стихотворении с особенной выразительностью отражается также тенденция к сближению русского литературного языка с разговорной речью широких слоев дворянской интеллигенции. Воспроизводится образ молодого россиянина-путешественника, стремящегося найти разрешение вопросов о счастье, о смысле жизни, о всеобщем благе не на путях революционной деятельности и резких социальных изменений, а в кругу мирных преобразований быта и идеологии окружающей среды. Дворянский быт и психология «странных людей» отвергаются решительно, но им противопоставляются только идеальные стремления и «чаяния» дружеского кружка масонов-любомудров.

4

Необходимо в заключение остановиться на некоторых синтаксических параллелях, а также на словах и выражениях стихотворения «Странные люди», типичных для стиля Карамзина.

I. Синтаксические параллели к стихотворению «Странные люди» можно отчасти извлечь из стихотворения Карамзина «На разлуку с Б**» («Московский журнал», ч. VI, стр. 6):

Хотя б моря меж нас шумели,
Пески ливийские горели;
Хотя б громады вечна льда
Меня с тобою разделяли —
Ах, милой друг! душе моей
Они б не заграждали
Пути к душе твоей!

Ср. в том же стихотворении близкие к стилю «Странных людей» фразеологические серии:

Ах! Часто мрак темнил над нами синий свод...
Не редко огнь блистал, гремел над нами гром... (стр. 8)

Вообще же синтаксический строй этого стихотворения типично карамзинский: ограниченные по объему сложные предложения, симметричные периоды, прозрачное синтагматическое членение повествовательного стиля и быстрый драматический диалог.

II. Лексико-фразеологические параллели:

а) Что чудного ему в *подсолнечной* встречалось...

Ср. в стихотворении «Весеннее чувство»:

Во всех *подсолнечных* странах...

В «Послании к женщинам»:

Велите мне избрать *подсолнечной* царя:
Кого я изберу, усердием горя
Ко счастию людей? Того, кто всех нежнее,
Того, кто всех страстнее
Умеет вас любить — и свет бы счастлив был.

б) О «патагонах» Карамзин упоминает и в «Письмах русского путешественника», в отрывках из них, напечатанных в шестой части «Московского журнала (1792, ч. VI, стр. 195). Здесь читаем: «Между прочими есть еще один примечания достойный человек, родом женевец, который объездил все четыре части света, присвоил себе право лгать немилосердно и хотел уверить меня, что многие из жителей Патагонии бывают ростом в четыре аршина».

О гуронах Карамзин говорит в статье «Разные отрывки (Из записок одного молодого Россиянина)». Тут гуроны называются рядом с лапландцами, как символ и образец самых далеких и диких народов, наших «разнородных и разноцветных родственников», — наших «братьев», к которым мечтал обратиться юный Россиянин с призывом «заключить священный союз всемирного дружества»: «Тут слезы рекою быстрою полились из глаз моих; перервался бы голос мой, но красноречие слез моих размягчило бы сердце и Гуронов и Лапландцев».

в) Хотя по временам они и повторяют
Какие-то слова, при коих всякой раз
Глаза свои кривляют...

В карамзинском переводе трагедии Лессинга «Эмилия Галотти» (1788) в речи принца:

«О! Я знаю эту гордую, эту насмешливую мину, которая обезобразила бы лицо и самой Грации. Не спорю, что прекрасный рот от нежной насмешки иногда вдвое прекраснее кажется; однако насмешка не должна походить на кривлянье...» (bis zur Grimasse gehen).

г) Поверьте мне, друзья, что образ сих людей
Останется навек в душе моей.

Ср. в «Послании к женщинам»:

Но образ твой священный, милый
В груди моей напечатлен
И с чувством в ней соединен.

д) Любопытно также характерное для «нового слога» Карамзина объединение далеких фразеологических серий, в стилистике классицизма распределенных по разным жанрам и типам языка:

Отчаяние, ярость,
Тоска и злая радость
Являлись в лицах их. Они казались мне
Как *эвмениды злобны,*
Плутоновым судьям угрюмостью подобны
И бедны, как *злодей в доказанной вине.*

Приведенных фактов и сопоставлений достаточно для того, чтобы включить стихотворение «Странные люди» в собрание сочинений Н. М. Карамзина.

Стихотворение «Странные люди» представляет большой интерес для понимания и характеристики творчества Карамзина по возвращении в Россию из-за границы в период писания «Писем русского путешественника». Чрезвычайно существенно для структуры нового стиля русской литературы (сентиментального или предромантического), что автор выражает и воплощает свои мысли и чувства, свое отношение к миру при посредстве выбираемых им в силу внутренней склонности чужих произведений литературного искусства; здесь от стиля Карамзина — прямой путь к стилю Жуковского. Недаром Жуковский заявлял, что переводчик — это «соперник» оригинала. Ведь он, «наполнившись идеалом, представляющимся ему в творении переводимого им поэта, преобразил его, так сказать, в создание собственного воображения» (разбор трагедии Кребильона «Радамист и Зенобия», переведенной С. Висковатовым, 1810).

Собственное, самостоятельное творчество поэта возникает на базе чужого, но созвучного. Образуется сложная система словесно-художественных отражений и взаимодействий. Голос другого поэта подхватывается и перекрывается новым, с глубокой личной экспрессией и своеобразной интонацией.

ГЛАВА IV

„СЕЛЬСКИЙ ПРАЗДНИК И СВАДЬБА“

(Неизвестное письмо Карамзина к другу из деревни Благополучной)

1

Крестьянская проблема или тема в художественном творчестве Карамзина до сих пор освещена явно недостаточно и чаще всего — односторонне. Причина этого обстоятельства заключается в том, что крепостническая идеология Карамзина и ее резкий контраст с революционными идеалами и революционной деятельностью Радищева казались непосредственно очевидными. Широко распространенные, получившие историческую канонизацию принципы характеристики политических взглядов Карамзина уже заранее освобождали наших литературоведов от поисков новых неизвестных литературных произведений этого писателя и тщательного анализа сочинений Карамзина, хорошо известных, посвященных проблемам русского крестьянства, его быта, его взаимоотношений с господами-помещиками. Между тем с этим кругом вопросов в литературной деятельности Карамзина соприкасаются, а иногда и сливаются более широкие вопросы «народности» в карамзинском понимании, карамзинской оценки народной поэзии, вопросы связи художественной литературы и фольклора в поэтике Карамзина, а также вопрос о способах и формах изображения крестьянской жизни в его сочинениях. Все эти вопросы имеют очень большое значение для более глубокого изучения поэтики и стилистики Карамзина, для создания широкой картины истории стилей русской художественной литературы конца XVIII и первой четверти XIX века.

Традиционный и явно очень поверхностный взгляд на отношение Карамзина к народной поэзии и ее стилистике полнее

всего был выражен Н. Трубицыным в его диссертации «О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX века» (1912) [1]. Отношения Карамзина к народной поэзии, по мнению Н. Трубицына, «есть наглядный пример того, как в этом периоде исподволь народнели литературные вкусы и созерцание у писателей старшего поколения. В XVIII веке типичный европеец в литературных и публицистических выступлениях своих, Карамзин, естественно, игнорировал в литературе народно-поэтический элемент. Между его стихотворениями, помещенными в I томе Собрания сочинений (изд. IV, СПб. 1834—1835), нет ни одного народного, даже в стиле XVIII века; народность же бытовых и исторических повестей его достаточно известна; в рассуждениях этого времени, например «Деревня» (1792), «Нежность дружбы в низком состоянии» (1793), «Письмо сельского жителя» (1802), «Мысли об уединении» (1803) и т. п. — везде типичное paysannerie. Его отношения к народной поэзии в это время превосходно иллюстрирует «богатырская сказка» «Илья Муромец» (1794); недоумение в письме к Дмитриеву (6 сентября 1792 г.) по поводу задуманного тем издания «Карманного песенника»; просьба к Дмитриеву (в письме 22 июня 1793 г.) — не переменять в своем стихе имени «Пичужечка» на более грубое, ибо это слово возбуждает в его душе «две любезные идеи: *о свободе и сельской простоте*»; суждение о Климовском в Пантеоне 1802; «стилизация мотивов народной словесности под идиллии и пасторали XVIII века, оценка «Слова о полку Игореве» в духе оссиановской поэзии (в статье Un mot sur la littérature russe. «Le Spectateur du Nord», 1797, октябрь)», являющейся «итогом и знаний и понимания по народной поэзии у Карамзина в ту пору»; «означенные мною картины и чувства из русских песен не совсем выдумка; есть à-peu-près — чего и довольно» (Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву, СПб. 1866, 92) [2].

«В XIX в., в эпоху историографии Карамзина — отношение его к народной поэзии уже иное» [3]. В 1804 году Карамзин, сочувствуя изданию «древних стихотворений» Кирши Данилова, «уверял в своем и просвещенных читателей выгодном мнении относительно древних стихотворений» (Р. Ф. В. 1911, № 1, 209). В своей академической речи (5 декабря 1818 г.) Н. М. Карамзин заявил: «В остатках нашей древности, в некоторых повестях, в некоторых песнях народных — сочиненных, может быть, действительно во мраке пустынь — видим явное присутствие сего

---

[1] Очень острую, хотя и не во всем справедливую оценку труда Н. Н. Трубицына см. в отзыве В. В. Сиповского «О книге г. Трубицына, представленной на соискание степени магистра русского языка и словесности: «О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX века», СПб. 1912, СПб. 1913.

[2] Н. Н. Трубицын, О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX века, СПб. 1912, стр. 328—329.

[3] Там же, стр. 329.

(народного) гения... Жалеем об утраченных песнях древнего соловья, Баяна, жалеем, что «Слово о полку Игореве» одно служит для нас памятником рос. поэзии XII в.» (Соч., IX, 274). В «Истории государства Российского» нередко встречается признание исторической ценности и высоких достоинств народно-поэтического творчества (изд. 1892, т. III, 139—142; примеч. 98—99; т. IX, 254; примеч. 154; т. X, 157—159). Любопытно также замечание о народных песнях: «Сколько песен, уже забытых в столице, более или менее древних, еще слышим в селах и в городах, где народ памятливее для любезных преданий старины!» (Ист. госуд. Росс., X, стр. 159).

Современники Карамзина свидетельствуют, что Карамзин имел намерение собрать и издать лучшие русские песни «и присоединить к ним исторические и эстетические замечания» (Ф. Булгарин, Встреча с Карамзиным. Соч. Булгарина, 1830, III, 196—198; К. Сербинович, «Русская старина», 1874, т. III, 58, ср. 61; Сахаров, Сказания русского народа, изд. 3, СПб. 1841, т. I, кн. I, стр. 24). Любопытен совет Карамзина П. А. Вяземскому: «Издавайте пословицы, старые наши песни с замечаниями, etc» (письмо 2 августа 1821 г., ср. в письме 30 августа 1821 г.: «Обратимся к важнейшему: думаете ли о собрании русских пословиц и песен?» «Старина и новизна», I, стр. 114, 116).

Итак, в XIX веке Карамзин «признал ценность народной поэзии в применении к истории и к современности». Но он руководствовался в этой оценке преимущественно эстетическим и стилистическим критерием. Так, по его мнению, в сборнике Кирши Данилова «не мало истинно древнего и хорошего; но все перемешано с новым и скудоумным» (Ист. госуд. Росс., X, 73). Воспользовавшись в Истории государства Российского «Словом о полку Игореве», Карамзин заявляет: «Сие произведение древности ознаменовано силою выражения, красотами языка живописного и смелыми уподоблениями, свойственными стихотворству юных народов» (т. III, стр. 142) [1]. Карамзин вообще склонен был слышать в народных песнях отголоски патриархальной старины. По его словам, «не только в наших исторических, богатырских, охотничьих, но и во многих нежных песнях заметна первобытная печать старины: видим в них как бы снимок подлинника уже неизвестного, слышим как бы отзыв голоса давно умолкшего; находим свежесть чувства, теряемую человеком с летами, а народом с веками» [2].

Карамзинского творчества, связанного с изображением крестьянства и деревни, касался Л. И. Поливанов в комментариях к своему изданию избранных сочинений Карамзина. Между прочим, он обратил внимание на статью «Сельский праздник и

[1] Н. Н. Трубицын, О народной поэзии..., стр. 330—332.
[2] Там же, стр. 360.

свадьба», напечатанную в «Московском журнале», но не связал ее с авторством Карамзина. Комментируя очерк Карамзина «Фрол Силин, благодетельный человек», Л. И. Поливанов писал: «Эта статья так же, как и повесть «Лиодор», свидетельствует, что Карамзин чувствовал потребность в журнале своем касаться и родной жизни. Для обеих этих статей материал представили личные воспоминания автора из времен своей деревенской жизни. Характеристика дворян старого поколения (в «Лиодоре») напоминает описание круга отца его в «Рыцаре нашего времени». К статьям, изображающим явления русской жизни, относится и письмо под заглавием «Сельский праздник и свадьба», помещенное в мартовской книжке «Московск. журнала» 1791 г. Это письмо — картина помещичьей и крестьянской жизни конца прошлого века. В статье Карамзина «Деревня» описана исключительно природа русской деревни». Далее отмечаются попытки воспроизвести жизнь подгородных московских простолюдинов в «Бедной Лизе»; делается ссылка на опыт исторической повести из эпохи царя Алексея Михайловича — «Наталья, боярская дочь».

«Несколько стихотворений И. И. Дмитриева в народном духе (напр., «Стонет сизый голубочек», «Бабушкина песня», «Отставной вахмистр»), песня «Вечерком румяну зорю» Николева — дополняют те немногие страницы, которые отведены в «Московском журнале» своему, родному. Тем не менее следует отметить, что и в «Московском журнале» Карамзин не чуждался русской жизни. Обращает на себя внимание также помещенный в одной из последних книжек журнала (1792, сент.) «Свод бытий российских», из рукописей проф. А. А. Барсова (род программы для собирания материалов для русской истории с приложением росписи книг, относящихся к этому предмету. Впрочем, это единственная статья историческая; форма ее, как сжатой программы, резко противоречит характеру всех других статей журнала, написанных легко и общедоступно)»[1].

Быть может, в этой связи следует также упомянуть работы Ю. М. Лотмана: «Эволюция мировоззрения Карамзина (1789—1803)»[2], «А. Н. Радищев в борьбе с общественно-политическими воззрениями и дворянской эстетикой Карамзина»[3], хотя в них не исследуется специально проблема изображения крепостной деревни и крестьянских типов в творчестве Карамзина, и исследование П. А. Орлова «Идейный смысл повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза»[4]. Гораздо ближе к крестьянской теме у Карам-

---

[1] Лев Поливанов, Избранные сочинения Н. М. Карамзина, 1884, часть I, стр. 349—350.

[2] «Ученые записки Тартуского гос. университета, 1957, вып. 51. Труды историко-филологического факультета», стр. 122—162.

[3] Автореферат канд. диссертации, Тарту, 1951.

[4] «Ученые записки Рязанского гос. педагогич. института», т. X, 1955, стр. 43—55. Ср. также статью того же автора: «Радищев и сентиментализм», «Ученые записки Рязанского гос. педагогич. института», т. XII, 1956.

зина подходит Н. К. Пиксанов в статье: «„Бедная Анюта" Радищева и «Бедная Лиза» Карамзина. К борьбе реализма с сентиментализмом»[1]. Здесь читаем: «Вне всякого сомнения, Карамзин знал знаменитую книгу Радищева — не мог ее не знать, если не в печатном тексте, то в одном из многочисленных списков. Было бы невероятно, неправдоподобно, если бы идеолог крепостнической монархии и глава русских сентименталистов Карамзин не откликнулся — прямо или опосредствованно — на книгу революционера и писателя-реалиста Радищева. Хотел того Карамзин или нет, но его «Бедная Лиза» противостоит «Бедной Анюте» Радищева. Рассказ Карамзина «Сельский праздник и свадьба» (1791) дает тенденциозную идиллию, когда «поселяне из церкви пришли в дом к господину» и тот, «как отец с детьми», преподавал им «моральные истины» и «увещевал их быть трудолюбивыми»[2].

В очерке «Нежность дружбы в низком состоянии» (1793) находим у Карамзина такой диалог между госпожой М. и крестьянкой Анютой:

Госпожа М.: Вам, должно быть, очень весело, друзья мои?

Анюта: Как не весело, сударыня! Мы рады всему белому свету, встаем, молимся богу, целуемся, работаем с охотой, шутим, смеемся, говорим почти без умолку... После работы отдыхаем, играем с детьми и не видим, как проходит день...

Госпожа М.: Итак, вы совершенно довольны своим состоянием, друзья мои?

Анюта: Конечно, сударыня, и т. д.

Контрастом к образам строптивых крестьян в «Путешествии» Радищева является Фрол Силин, «благодетельный человек», в одноименной повести Карамзина (1791); повесть написана словно в ответ Радищеву. «Противопоставлены радищевским дворянам образы дворян карамзинских — чувствительных, душевно чутких, полных дворянского достоинства и чести, высококультурных, преданных своей семье, благосклонных к своим крепостным. Карамзин явно, намеренно идеализирует мирное житие крепостной деревни. Но он отлично знает и помнит, что под наброшенным в его повестях идиллическим покровом идет именно та социальная борьба, какая гениально разоблачена Радищевым»[3].

Н. К. Пиксанов упоминает здесь о «рассказе» Карамзина «Сельский праздник и свадьба» безо всяких доказательств принадлежности его Карамзину. Между тем это — не рассказ, а письмо к другу, напечатанное в «Московском журнале» за 1791 год, и подробный анализ его с целью установления имени автора может иметь важное значение для освещения затронутого нами круга проблем.

---

[1] «XVIII век», сб. 3, 1958.
[2] Там же, стр. 321.
[3] Там же, стр. 321—322

2

В сложившиеся представления об отношении молодого Карамзина к народности и народному языку, к крестьянскому быту и народно-поэтическому творчеству знакомство со статьей «Сельский праздник и свадьба», напечатанной в «Московском журнале» (1791, ч. I, кн. 3, стр. 282—308), вносит существенные поправки. Принадлежность этой статьи Карамзину может быть доказана с большой убедительностью. Она легко может быть обоснована анализом содержания, стиля и языка этого сочинения.

Вот текст этой статьи, изложенной в форме письма к другу.

СЕЛЬСКИЙ ПРАЗДНИК И СВАДЬБА

Письмо к... Село ...ское, 3 окт. 1790.

Я давно уже знал, что приятель мой ***, который обыкновенно проводит лето и начало осени в ...ской своей деревне, по уборке хлеба дает пир своим крестьянам и дворовым людям; а ныне удалось мне быть самому на сем празднике.

Когда настал день праздника, все поселяне, числом до четырехсот, собрались к обедне. Церковь у моего приятеля для деревни прекрасная; образа написаны хорошо; впрочем, нет ничего ни раскрашенного, ни раззолоченного; везде дерево в натуральном своем цвете, выделанное чисто и гладко. Четыре столпа Дорического ордена возвышаются подле царских дверей; более нет никаких украшений. Сей сельской храм прост, как наша святая религия, как сердце невинности. — Все мужчины и женщины были по-своему наряжены; последние в золотых венцах, в высоких своих кичках, в тафтяных или кумачных рукавах. У девушек были на голове только перевязки, по большей части из лент, полученных ими в подарок от своей госпожи; волосы заплетены были в косу. Поп в бархатных своих ризах отправлял службу с отменною важностию; а мы с хозяином тянули на крилосе от всего сердца. Многие крестьянки причащали в сей день детей своих. После обедни был благодарственный молебен за хороший урожай и за благополучную уборку.

Возвращаясь из церкви, видел я в стороне за деревьями кипящие котлы и жаримых быков, а на дворе стояли длинные столы в несколько рядов.

Все поселяне прямо из церкви пришли в дом к господину и заняли всю залу. Тут любезный мой приятель говорил с ними около часа как отец с детьми, простым сердечным языком, преподавая им некоторые удобопонятные и нужные для них моральные истины и увещевая их быть трудолюбивыми и жить между собою в братском мире. Все слушали его с великим вниманием; иные были до слез тронуты.

Потом спросил он, не имеют ли они до него просьб? Мы всем довольны, отвечали они в один голос. Только позвольте нам женить сыновей своих, сказали некоторые. Чтобы не было никакого принуждения со стороны невест, приятель мой спрашивал у них самих, хотят ли оне идти за тех, которые за них сватаются? Все, хотя иные не скоро, объявили свое согласие — все, кроме одной, которая между тем, как других спрашивали, со слезами бросилась госпоже в ноги. Что такое? спросила госпожа, поднимая ее: о чем ты плачешь? — «Ах! как мне не плакать! отвечала она: батюшка отдает меня за того, за кого мне идти не хочется». — Не бойся, сказала тронутая госпожа, не бойся; тебя насильно не отдадут. — Луч радости блеснул в глазах ее. Она взглянула на свою утешительницу и бросилась целовать ее ноги. «Ты пойдешь, за кого хочешь, продолжала госпожа: скажи только, за кого? Нет ли у тебя кого на примете?» Покраснев и потупя глаза в землю, отве-

чала она: «За меня сватался старостин сын из другой вашей деревни, да батюшка не хотел меня за него выдать». — А ты бы за него пошла? спросила госпожа. Пошла бы, сказала она, и более закраснелась. Староста с сыном был недалеко. Последнего привели и поставили возле девушки. Прекрасная пара! сказали мы все. Они были равных лет и равной приятности в лице. Староста начал кланяться и просить девушку за своего сына. Мы ее давно знаем, говорил он: она так добра, что ее все любят. Госпожа сама сложила их руки. Старик от радости почти заплакал. Жених и невеста взглянули друг на друга и снова потупили глаза. Только рука женихова не так дрожала, как невестина; но сердце у него, верно, так же билось. Они стояли как перед алтарем: а мы смотрели на них и радовались. О! как приятно видеть соединение тех, которые любят друг друга! — Завтра может быть и свадьба, сказал господин. Я готов, батюшка! отвечал староста. Спросили у невесты. «Я не готова, сказала она: у меня нет приданого; а пуще всего нет рубашки для жениха». У тебя все будет, сказала госпожа. Невеста скромным поклоном изъявила свою благодарность и согласие. Тут явился отец ее и начал находить затруднения; но его уговорили, и дело было с концом. Невесте дали тонкий холст, из которого надлежало ей сшить жениху рубашку, и тотчас послали человека в город купить нужное для ее наряда.

Между тем поселяне, выпив по рюмке вина, садились за столы. Для ребятишек постланы были скатерти на траве. К счастию, день был прекрасной. Один мужик сказал мне: «Бог любит наш праздник и дает нам всегда красный денек». Все лакеи и дворовые служили им и наполняли чаши добрыми, жирными щами с мясом. Господин, госпожа и милые дети их ходили и смотрели, все ли довольны. Забавно было видеть, как ребятишки повелевали своими молодыми господами. «Вели нам подать квасу, пива!» кричали они — и то и другое им подавали. Большие также нимало себя не принуждали; ели так, что с них пот тек ручьями, и по своему обыкновению разговаривали с криком. «Дай бог здоровья нашим господам! говорили или кричали они. Это еще ничего, что они нас ныне потчевают, а то ведь помните, братцы, что и в голодный год был нам такой же праздник. Так и быть, ребята! сказал тогда барин: хоть на один день забудем все горе и повеселимся. Уж нам ли не житье! Иные так не смеют взглянуть на барина; а мы кричим: барин! Вели нам пожаловать пива! Иных заря вгонит, а другая выгонит, и все на барщину; а у нас так, слава богу! день на барина да день на себя. Придет праздник, лежим на печи». — После щей подавали им пироги, жареное, творог и яблоки. Когда обед кончился, они разделились на разные партии: одни пошли качаться на качели, другие расположились на траве пить пиво, иные в кругах начали петь песни в честь своим господам; гудки загудели, дудки задудели, а молодые пошли трястись и вертеться, или плясать, не так приятно, как Вестрис, когда он будто бы пляшет по-русски, но зато оригинальнее его. Я не намерен писать трактата о пляске; но могу сообщить любезному Л* некоторые идеи касательно сего предмета, в надежде, что он употребит их в сочиненной им глубокомысленной истории кривляний рода человеческого — а сими идеями обязан я плясунам села ...ского. — Наконец, часов в семь, песни умолкли, пляска, качанье кончились и все, закричав в один голос: благодарим вас, батюшка и матушка! пошли по домам, взяв еще на ужин по чашке оставшихся щей и по куску мяса.

На другой день был праздник для дворовых людей. После нашего обеда, который кончился ранее обыкновенного, накрыли два стола в двух комнатах: один для официантов и слуг, а другой для нижних людей, то есть для ямщиков, для скотников, для конюхов и проч. Первых было с женщинами человек двадцать пять. Они сами поставили кушанье и сели за стол; а нам надлежало переменять им тарелки и подавать блюда. У них были уже супы, соусы, хлебенное, виноградное вино. С кушаньями управлялись они так скоро, что мы измучились, подавая тарелки. Я слыхал от своей няньки, что на том свете слуги будут господами, а господа слугами; но мне случилось и на сем свете видеть такое чудо. В половине обеда начали они пить

здоровье господ своих и гостей, а потом свои здоровья, величая друг друга по именам и отчествам. Они прекрасно играли ролю господ, говорили бонмо, смеялись и смешили, важничали и проч. и проч., как у нас водится. Петербургский житель, думал я, живет по-французски или по-английски; Московский перенимает у Петербургского и служит в свою очередь образцом для Провинциалов; наконец, слуга перенимает у господина, и так далее — сколько копий! С сею мыслию заглянул я в ту горницу, где обедали нижние люди; но там не приметил ни галлицизмов, ни англицизмов — ели русские щи в деревянных чашках деревянными ложками, и в поте лица своего — кромшили мясо, и служили друг другу.

Обед кончился — заиграла музыка, и кавалеры, шаркнув перед дамами, пошли танцевать минует, или расхаживать как индейские петухи. Посмотря, ушли мы в другие горницы, чтобы дать им полную свободу.

Между тем невестин наряд был готов. Послали за нею. Бедную привели босиком; однако ж в белой рубашке и в нарядном сарафане. Тут надели на нее большой серебряный крест, розовые тафтяные рукава, золотой венец и коротенькие сапожки; голову покрыли кисейною фатою, и потом отправили ее домой принимать жениха. Я имел любопытство видеть свадебную церемонию и пошел к невесте. Лишь только успел дойти, услышал песни и увидел жениха, скачущего верхом с дружкою и с двумя из своих родственников, а за ними две телеги парами, где сидела сваха с прочею жениховою роднею. Вместо того чтобы отворить ворота, их заперли. Приехали и остановились. На плечах у жениха приколот был красный платок. Хозяин из-за ворот спросил, что за люди приехали? Мы охотники, отвечал дружка: ездили по долинам и лесам и приехали спросить, не забегал ли к вам красный зверь. — «Нет у нас зверя красного, отвечал хозяин; поезжайте спрашивать в другое место». Жених с дружкою поскакали прочь и опять назад, остановились, сказали то же, и опять были прочь отосланы. Телеги и другие два вершника стояли все у ворот; сваха тянула свадебные песни. Между тем невеста, сидя за накрытым столом, где стоял хлеб с солью, обливалась горькими слезами, а родня ее выла, приговаривая, *покидаешь ты нас, покидаешь,* и проч. Наконец впустили весь поезд. Тот, кто отворил ворота, требовал осьмуху вина и, получив, сказал: *Для коней ваших есть у нас овес и сено, а для вас хлеб-соль и тепла квартера.* Вошли в избу, помолились и на все четыре стороны поклонились. Мальчик лет четырнадцати, родственник невестин, стал против жениха с большим железным половником и сказал: *Купите у нас косу! Купите у нас косу!* «Поди прочь, мальчишка!» закричал дружка и взялся за кнут, которой висел у него за поясом. *А у меня есть половник!* отвечал мальчик: *купите косу! купите косу!* Дружка бросил в половник пять копеек и подвел жениха к невесте, которая сидела за хлебом, накрытая фатою. Тут подали на стол чашку щей и часть мяса; поездные стали есть, но жених ни за что не принимался. Оставя их, пошел я в церковь, где нашел хозяина, хозяйку и гостей в ожидании свадьбы. Мы имели еще время осветить всю церковь, хотя изъявить тем радость свою о соединении сельских любовников. Не поверишь, какое участие все мы брали в судьбе их! Ты бы, мой друг, то же чувствовал, если бы увидел их приятные лица, их цветущую юность. — *Прытко* примчалась свадьба. Жених с прочими приехал верхом же, а невеста, одетая сверх сарафана в шубу, сидела со свахою: с ее стороны не было никого, кроме одной женщины, которая держала в руках кичку. В трапезе их обручили. Свеча, которою священник благословлял невесту, погасла в самой тот миг, как она хотела взять ее. Сваха ахнула, и я испугался, вообразя, что у них почитается это за худую примету; но меня успокоили, сказав, что тогда бы почлось это за несчастное предзнаменование, когда бы свеча погасла в руках у невесты. Венчальные песни пели мы хором; я читал Апостол, и хотя закраснелся, однако ж преизрядно возгласил: *и жена да боится своего мужа!* Обвенчав, отвели их назад в трапезу, где дружка расплел молодой косу и вместо одной заплел две. Сваха надела на нее кичку, повязала, покрыла ее кисеею. Шубу с нее сняли, и она в золотом своем венце и в розовых рукавах — под цвет ее щек, раскрасневшихся от сильного внутреннего

движения, — казалась красавицею. «Как ты счастлив! сказали молодому: живи, люби и нежь ее!» Он поклонился, и на глазах у него навернулись радостные слезы. «Мы на нее никогда не наглядимся, отвечал за него отец: она будет в нашей семье челышком; мы не дадим на нее ветру дунуть; будем беречь ее как очи свои». На тот год — сказала госпожа молодой — на тот год, когда мы приедем в деревню, приди ко мне с ягодами и расскажи, как вы с мужем жить будете. — Живите счастливо! Закричали мы все: живите счастливо! — Я очень жалел, что не мог видеть конца церемонии, то есть, как молодой с молодою приехал к себе домой; потому что он живет в другой деревне, верстах в десяти отсюда. Мне сказывали, что перед воротами зажигается связка соломы, через которую всему поезду надлежит проскакать; что молодых встречает ближняя родственница с образом и в вывороченной шубе, а другой кто-нибудь держит хлеб и соль; и что их осыпают хмелем.

Вышедши из церкви, увидели мы перед господским домом иллюминацию; фонари, расставленные в некотором порядке, производили прекрасное действие. В зале все ликовало и шумело. Девки, перерядясь в крестьянское платье, плясали по-русски. Кички, которые казались мне всегда самым некрасивым головным убором, некоторым из них придавали удивительную приятность. Хозяйка хотела видеть в этом наряде своих малюток: не можешь представить себе, как оне хороши казались! Мы их расцеловали. — Один из плотников с рыжею козлиною бородою, который мастер был играть на дудке, явился в Английском фраке и в шапке конфедератке, начал дудеть и притапывать ногою, и приматывать головою, так, что нельзя было удержаться от смеху. Полюбовавшись веселою компаниею, мы ушли. Шум продолжался до одиннадцати часов. Тут сцена переменилась — все замолкло — слуги стали опять слугами и должны были накрывать для нас стол.

Таким образом все у нас веселилось: и мужики, и дворовые люди, и мы. Прими, мой друг, и проч.

3

Название села (...ское), быт которого изображается в статье «Сельский праздник и свадьба», легко расшифровывается. Это — село Знаменское, тогдашнего Орловского наместничества, помещичья усадьба Плещеевых (Алексея Александровича и Настасьи Ивановны), друзей Карамзина[1]. Первое отдельное издание «Писем русского путешественника» (1797—1801) было посвящено семейству Плещеевых. Дружбу свою с Настасьей Ивановной Плещеевой Н. М. Карамзин воспел в «Послании к женщинам» (1796). О Н. И. Плещеевой писал И. И. Дмитриев в своих мемуарах («Взгляд на мою жизнь»): «В ее-то сельском уединении развивались авторские способности юного Карамзина. Она питала к нему чувства нежнейшей матери»[2].

По возвращении из-за границы Н. М. Карамзин поселился в Москве на Тверской улице в доме Плещеева[3]. По-видимому, в период 1790—1795 годов Н. М. Карамзин на летнее время уез-

---

[1] «Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву», СПб. 1866, примечания, стр. 028.

[2] И. И. Дмитриев, Сочинения, т. II, СПб. 1895, стр. 54.

[3] Ср «Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву», стр. 14, 18 и др.

жал в орловское поместье Плещеевых[1] и «жил в деревне с людьми милыми, с книгами и с природою»[2]. Можно думать, что и дата письма, озаглавленного «Сельский праздник и свадьба», — 3 октября 1790 года, соответствует действительным событиям из жизни Н. М. Карамзина. В августе — сентябре 1790 года Н. М. Карамзин вернулся в Россию из своего заграничного путешествия (ср. указание на август в письме А. А. Плещеева от 11 ноября 1790 г.)[3]. До своего поселения в Москве в доме Плещеева он побывал в орловской деревне у Плещеевых (ср. письмо к И. И. Дмитриеву от 12 ноября 1790 г.)[4]. А. А. Плещеев еще в июле 1790 года (письмо от 7/18 июля) писал Карамзину: «Я тебя месяца через полтора дожидаюсь в Знаменское; следовательно, словами тебе изъясню мою любовь и обниму любезного моего друга Николая Михайловича, которого дружба мне бесценна»[5].

Семья Плещеевых состояла, кроме самих А. А. Плещеева и его жены — А. И. Плещеевой, из троих детей: двух девочек (А. А. и М. А. Плещеевых) и мальчика («Шлипа»). Следовательно, и те «молодые» господа, которые прислуживали деревенским ребятишкам, и те малютки, которые казались прелестными в крестьянских кичках, могли быть лишь детьми Плещеевых[6].

Друг, к которому было адресовано письмо Н. М. Карамзина, это, по всей вероятности, А. А. Петров, живший в то время в Петербурге.

В письме к другу о сельском празднике и свадьбе есть косвенное обращение к некоему Л*: «Я не намерен писать трактата о пляске; но могу сообщить любезному Л* некоторые идеи касательно сего предмета, в надежде, что он употребит их в сочиненной им глубокомысленной *истории кривляний рода человеческого*...» У Карамзина в «Письмах русского путешественника» под Л* всегда разумеется известный немецкий поэт Якоб Ленц, трагически окончивший свою бурную жизнь в Москве в 1792 году. Если статья «Сельский праздник и свадьба» принадлежит Карамзину, то и здесь следует Л* расшифровать как Ленц. Известно, что друг Карамзина А. А. Петров (предполагаемый адресат письма из деревни) был в очень близких, тесных отношениях с

---

[1] «Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву», стр. 26, 27, 40, 41, 46, 47, 54, 55, 56, 58, 59, 60 и др.

[2] Там же, стр. 42.

[3] Я. Л. Барсков, Переписка московских масонов XVIII-го века, стр. 30.

[4] «Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву», стр. 14.

[5] Я. Л. Барсков, Переписка московских масонов XVIII-го века, стр. 3. Не совсем точны сведения о знакомстве Карамзина с Плещеевым, собранные В. В. Сиповским в его исследовании «Н. М. Карамзин, автор „Писем русского путешественника“», СПб. 1899, стр. 154.

Ср. Я. Л. Барсков, Переписка московских масонов XVIII-го века, стр. VIII—XI.

[6] Ср., например, Я. Л. Барсков, Переписка московских масонов XVIII-го века, стр. 199.

Ленцем[1]. Сам Карамзин восторженно отзывался о «пиитических идеях» психически больного Ленца: «в самом сумасшествии он удивлял нас иногда своими пиитическими идеями»[2]. Многочисленные, написанные в Москве проекты и сочинения Ленца мало исследованы[3]. Однако несомненно (это можно судить и по переписке Карамзина с Лафатером, и по письму Лафатера к самому Ленцу), что Ленц и в Москве занимался физиономическими наблюдениями и свои «силуэты» отсылал даже Лафатеру[4]. Никаких сведений о сочиненной Ленцем истории кривляний рода человеческого до нас не дошло. Слово — *кривляние* в русском литературном языке конца XVIII века имело два значения: 1) ужимки, склонность к странным и смешным телодвижениям, ломанье; 2) гримаса. В «Словаре Академии Российской» слово *кривляние* объясняется как «действие кривляющегося», а глагол *кривляться* истолковывается так: «Гнуться, ломаться; делать кривлянием разные ужимки, кривить члены. Странно на него смотреть, как кривляется»[5].

Я. Ленц оставил глубокую, неизгладимую память о себе в сердцах масонов новиковского круга[6].

Известно, что Ленц был хорошо знаком и с семейством Плещеевых. Акад. М. Н. Розанов нашел среди рукописей Ленца, относящихся к последним годам его жизни, набросок: Comédie des bêtes, dediée aux deux demoiselles de Pl—ff (I стр. in-fol.). «Под Pl—ff, по-видимому, нужно разуметь хороших знакомых Карамзина Плещеевых, — пишет М. Н. Розанов.— Одно маленькое стихотворение Ленц озаглавил: A m-lle de Pl—ff enfant de huit ans et sa soeur de six»[7].

Ироническое сравнение пляшущих русских крестьян с Вестрисом также легче всего связать со стилем Карамзина. В «Письмах русского путешественника» Карамзин так писал о Вестрисе: «Несмотря на множество здешних искусных танцовщиков, Вестрис сияет между ими как Сириус между звездами. Все его движения так приятны, так живы, так выразительны, что я всегда смотрю, дивлюсь и не могу сам себе изъяснить удовольствие,

[1] Ср., например, «Неизданные отрывки из писем А. А. Петрова к Н. М. Карамзину», «Русский архив», 1866, стр. 1760—1761.

[2] «Письма русского путешественника». Соч. Карамзина, 1848, т. II, стр. 10.

[3] См. М. Н. Розанов, Поэт периода «бурных стремлений». Якоб Ленц, его жизнь и произведения, М. 1901, стр. 471.

[4] Там же, стр. 483—484.

[5] Словарь Академии Российской, 1814, ч. III, стр. 408.

[6] А. А. Петров писал об умершем Ленце (в письме к Н. М. Карамзину от 19 июля 1792 г.): «Может быть, некогда, очистившись в море вечности, тонкая влага его поднимется парами, спустится обратно на землю, найдет себе лучший грунт и составит новый источник, чистый и приятный, как источник бландузской, и будет самым лучшим украшением прелестному ландшафту» («Русский архив», 1866, № 11 и 12, стр. 1761).

[7] М. Н. Розанов, Поэт периода «бурных стремлений». Якоб Ленц, его жизнь и произведения, стр. 582.

которое доставляет мне сей единственный танцовщик; легкость, стройность, гармония, чувство, жизнь — все соединяется вместе, и есть ли можно быть ритором без слов, то Вестрис в своем роде Цицерон. Никакие стихотворцы не опишут того, что блистает в его глазах, что выражает игра его мускулов, когда милая, стыдливая пастушка говорит ему нежным взором: *люблю*! когда он, бросаясь к ее сердцу, призывает небо и землю во свидетели своего блаженства. Живописец положит кисть и скажет только: «Вестрис!»

Показательно также, что характеристики всех других парижских знаменитостей балета у Карамзина включают в себя сравнение с Вестрисом: «Вестрис питомец милых граций, а Гардель ученик важных муз. — Нивлон есть второй Вестрис»[1]. Характерно также сравнение с Вестрисом в помещенном в части первой «Московского журнала» карамзинском послании «Филлиде» (в день ее рождения):

Прыгунья Терпсихора,
Как Вестрис, пред тобою
Пляши, скачи, вертися.

Ср. в «Сельском празднике»: «молодые пошли трястись и вертеться, или плясать не так приятно, как Вестрис».

4

Идиллическая картина взаимоотношений помещика и крепостных, нарисованная в статье «Сельский праздник и свадьба», воспроизводит идеал помещичьего «добронравия» в представлениях новиковского кружка. Друг Новикова С. И. Гамалея учил: «Слуги и крестьяне наши — служащие нам братья наши... Все то, что нам самим добро, прекрасно, изрядно, хорошо, полезно и совершенно кажется, нравится, любится: то должны мы и им оказывать и в мыслях, и в словах, и в делах наших. Но, может быть, кто скажет: они для того родились, чтобы служить. Так, люб[езные] братья, они для того родились, чтобы тебе служить; а ты для того родился, чтобы им служить; а что они часто пред тобою погрешают и ничего не разумеют, тому причиною твое недобронравие и тебе подобных. Ежели б они видели твои добрые примеры, ежели бы они слышали твои добрые наставления, словом: ежели бы ты был добронравен, то и они были бы лучше и тебе было бы лучше, но понеже ты думаешь только о своем мнимом удовольствии, т. е. прихоти твои тебе нравятся, для того ты, слуг и крестьян своих изнуряя, себе погибель готовишь. Ведай, что ты от слуг и крестьян своих тем только разнствуешь, чем старший в семье брат; а впрочем, все равно. Но может быть,

[1] Н. М. Карамзин, Сочинения, 1820, т. IV, стр. 137—138.

кто и при сем подумает: как равняться с крестьянином? Так точно, люб. бр., как тебя в ту же землю заровняют, в которую и крестьянина, то не пренебрегай, люб. бр., бедных своих слуг и крестьян, будь к ним добронравен, да нравится тебе добро делать служащим тебе. *Добро же делать не то значит, чтоб им такую же пищу или одежду давать, какую сам употребляешь.* Нет, сим более зла им сделаешь, нежели добра; от нежной твоей пищи они расслабевают, а платье твое им неприлично. Делай ты им добро братским с ними обращением, не утесняй их, извиняй их слабости неумышленные, научай их воздержать, удерживай их от пороков; но не суровым и жестоким образом, коим более им зла, нежели добра сделать можешь»[1].

Статья Карамзина как бы является продолжением знаменитого напечатанного в пятом и четырнадцатом листе «Живописца» (1772, ч. 1) «Отрывка путешествия в *** И*** Т***». Заканчивается этот отрывок выражением нетерпения автора увидеть — после тяжелых картин жизни деревни разоренной — «жителей благополучныя деревни». Автору было рассказано столько доброго «о помещике тоя деревни», что он «наперед уже возымел к нему почтение и чувствовал удовольствие, что увидит крестьян благополучных». Нет необходимости подробно останавливаться на стиле и идеологической направленности этого «Отрывка путешествия», на вопросе о том, кто является его автором. В настоящее время эта проблема сведена к дилемме: Радищев или Новиков. Отсутствие явственных примет радищевского стиля склоняет к мнению, что это — не сочинение Радищева. На малом знании культуры и литературы эпохи основано утверждение, что если не Радищев — автор, то, следовательно, остается один — Новиков. Положительных, веских, во всяком случае — бесспорных доводов в пользу этого решения вопроса об авторстве «Отрывка путешествия» пока еще нет.

«Отрывок путешествия в *** И*** Т***» привлекал большое внимание и вызывал горячее сочувствие у передового читателя начала XIX века. В первые годы XIX века произведения писателей XVIII века еще входили в фонд активного чтения. В 1816 году Н. И. Тургенев, читая новиковский «Живописец», отметил, что «и тогда осмеивали ужасным образом рабство». Из всего материала журнала Н. И. Тургеневу, видимо, более всего запомнился «Отрывок путешествия в *** И*** Т***». В марте 1821 года, побывав в Тургеневе, он писал (брату) Сергею Ивановичу: «Мое присутствие было нужно... Ребятишки не только от меня не бегали; напротив, все за мною бегали»[2]. Ср. в «Отрывке путеше-

---

[1] Г. В. Вернадский, Русское масонство в царствование Екатерины II, Пг. 1917, стр. 173—174.

[2] Ю. М. Лотман, Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени, Тарту, 1958, стр. 11. Ср. «Декабрист Н. И. Тургенев. Письма к брату С. И. Тургеневу», изд. АН СССР, М.—Л. 1936, стр. 327.

ствия»: «Ребятишки, подведены будучи близко к моей коляске, вдруг побежали назад, крича: «Ай, ай! берите все, что есть, только не бейте нас!» Характерно, что С. И. Тургенев не нуждался в разъяснении намека, — очевидно, «Отрывок путешествия» и ему был хорошо известен и памятен.

Ю. М. Лотман отметил, что в диссертации А. С. Кайсарова «О необходимости освобождения рабов в России» (Andreas de Kaisarov, Dissertatio inauguralis philosophico-politica de manumittendis per Russiam servis) «описание судьбы крестьянского младенца живо напоминает соответствующее место «Отрывка путешествия в *** И*** Т***». В диссертации читаем: «Пока родители подобно скоту выгнаны в поле для несения тяжелейших трудов, дети остаются дома, ползая в соломе среди скота, крича от голода (потому что мать, которая могла бы дать им молоко, отсутствует чуть не весь день), призывая мать, которая, когда наконец возвращается, изнуренная долгим трудом и обессиленная, домой, прикладывает их к груди, иссушенной зноем и горем. Близость хода рассуждения чувствуется и в других местах у Кайсарова»[1]. Впрочем, здесь, вероятно, и совпадение общих мотивов антикрепостнической публицистики. В этой связи Ю. М. Лотман указывает и следующую параллель: «В анонимной книжке «Путешествие моего двоюродного братца в Карманы, вольный перевод», М., в губернской типографии у А. Решетникова, 1803, находим следующую картину: «Не плачь, не страдай, сын вельможи, есть ли ты можешь это сделать, не заставляй же плакать и подобно тебе рождающихся! Не забудь, что в дымной избе поселянина часто один-одинехонек барахтается в люльке младенец, плачет-вопит и на крик его отвечают другие малютки своим криком. Не забудь, что не матернее небрежение и не отцовское хладнокровие тому причиною, но ты, ты сам... Они работают на тебя» (стр. 73). Влияние «Отрывка» проявилось здесь не только в общей теме и общем отрицательном отношении к крепостному праву, но и в характерной детали: в «Отрывке» говорится о трех грудных младенцах в одной избе — случай очень редкий, но необходимый автору для доказательства трех неотъемлемых прав человека — в «Путешествии моего братца...» «на вопль младенца отвечают другие малютки»[2].

Письмо к другу Карамзина не содержит прямой полемики ни с радищевским, ни с новиковским освещением наиболее трагических форм крепостного деревенского быта. Здесь нет даже попытки представить изображаемый случай как случай типический. Это — картина индивидуального и вместе с тем идеального быта деревни. Крестьяне так оповещают об этом: «Уж нам ли не житье! Иные там не смеют взглянуть на барина; а мы кричим: барин! вели нам пожаловать пива! Иных заря вгонит, а другая

---

[1] Ю. М. Лотман, Андрей Сергеевич Кайсаров..., стр. 97.
[2] Там же, примечание.

выгонит, и все на барщину; а у нас так, слава богу! день на барина да день на себя. Придет праздник, лежим на печи».

Трехдневная барщина, которую изображает Карамзин как идеал крестьянского благополучия, была позднее при императоре Павле рекомендована государственным манифестом 5 апреля 1797 года. Этот манифест — основная тема позднего очерка А. Н. Радищева «Описание моего владения». Радищев здесь так оценивал новый закон о барщине: «Ныне только запрещено работать по воскресеньям и советом сказано, что довольно трех дней на господскую работу, но на нынешнее время законоположение сие невеликое будет иметь действие, ибо состояние ни земледельца, ни дворового не определено»[1].

Любопытно в связи с этим вспомнить, что в «Путешествии из Петербурга в Москву», в главе «Любань», Радищев воспроизводит такой разговор путешественника с пашущим ниву крестьянином: «Разве тебе во всю неделю нет времени работать, что ты и воскресенью не спускаешь, да еще и в самый жар. — В неделе-то, барин, шесть дней, а мы шесть раз в неделю ходим на барщину; да под вечером возим оставшее в лесу сено на господской двор, коли погода хороша; — а бабы и девки для прогулки ходят по праздникам в лес по грибы да по ягоды».

Таким образом, в статье «Сельский праздник и свадьба» изображение благополучной жизни крепостного крестьянства сопровождается указанием на трехдневную барщину. Известно, что до манифеста Павла 1797 года не было закона, регулирующего барщину. В манифесте Павла также не заключалось точного ограничения крепостной барщинной работы тремя днями недели. Здесь лишь указывалось, что «для сельских издельев остающиеся в неделю шесть дней, по ровному числу оных вообще разделяемые, как для крестьян собственно, так и для работ их в пользу помещиков следующих, при добром распоряжении достаточны будут на удовлетворение всяким хозяйственным надобностям»[2]. Практика же была весьма разнообразна. Крестьяне во второй половине XVIII века работали на барщине и два, и три, и четыре дня в неделю, в зависимости от местных условий и воли помещика. Нередко барщина доходила до пятидневной и шестидневной работы, а некоторые помещики понуждали крестьян к барщине повседневной, не исключая воскресных и праздничных дней. Впрочем, В. И. Семевский в исследовании своем «Крестьяне в царствование императрицы Екатерины II» утверждает, что «наиболее обычной была трехдневная

---

[1] А. Н. Радищев, Полн. собр. соч. под редакцией проф. А. К. Бороздина, проф. И. И. Лапшина и П. Е. Щеголева, СПб. 1907, т. II, стр. 265. Ср. также Я. Л. Барсков, А. Н. Радищев. Жизнь и личность. «Материалы к изучению «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева», «Academia», М.—Л. 1935, т. II, стр. 168.

[2] См. М. Клочков, Манифест 1797 года о трехдневной барщине. Сб. «С. Ф. Платонову ученики, друзья и почитатели», СПб. 1911, стр. 135.

барщина»[1]. И. Болтин в «Примечаниях на «Историю древней и нынешней России» Леклерка» заявляет: «Пахотных крестьян повинность состоит работать на помещика в каждой неделе три дня через весь год»; впрочем, добавляет: «таковая работа признается от крестьян умеренной; другие помещики заставляют работать на себя 4 дня в неделю, но таковых меньше»[2].

В. Малиновский в записке 1802 года «О освобождении рабов» писал: «В самое трепетное царствование императоров Павла I в окрестностях столицы крестьяне работали на господина не по три дня, как он указать соизволил, а по целой неделе; мужику с бояриной далеко тягаться»[3]. В записке Н. И. Тургенева, поданной императору Александру I в 1819 году, сообщается: «Не все помещики довольствуются тремя днями работы крестьян своих»; «многие, сверх 3 дней работы, берут с крестьян другие подати в натуре и деньгами», «некоторые заставляют работать не три, а четыре, пять и даже шесть дней в неделю, и в сем последнем случае дают крестьянам так называемую месячину»[4].

Л. Черепнин и П. Зайончковский (в рецензии на учебник «Истории СССР» М. Н. Тихомирова и С. С. Дмитриева) так характеризуют назначение «Манифеста о трехдневной барщине», изданного Павлом I: Павел «проводил линию на усиление крепостничества. «Манифест» носил явно демагогический характер, и издание его было связано со значительным ростом (крестьянского. — *В. В.*) движения»[5].

5

Статья «Сельский праздник и свадьба» находится в тесной связи с написанным больше чем через десять лет «Письмом сельского жителя»[6], тоже принадлежащим перу Карамзина. И здесь та же форма письма к другу, отголоски тех же идей, но с иными, более сложными и новыми вариациями. После руссоистского противопоставления города и деревни, с ироническими оттенками, после восхваления земледельческой работы сначала рисуется картина разорения и обнищания деревни, в отсутствие помещика, деревни, переведенной на оброк и наделенной самоуправлением. «...Будучи, смею сказать, напитан духом филантропических авторов, то есть ненавистью ко злоупотреблениям вла-

---

[1] В. И. Семевский, Крестьяне в царствование императрицы Екатерины II, т. I, 2-е изд., СПб. 1903, стр. 63 и след.

[2] И. Болтин, Примечания на «Историю древней и нынешней России» г. Леклерка, т. II, 1788, стр. 216—217.

[3] Цит. по сб. «С. Ф. Платонову ученики, друзья и почитатели», стр. 172.

[4] Там же, стр 173.

[5] «Вопросы истории», 1949, № 2, стр. 139.

[6] «Вестник Европы», 1803, № 17, стр. 42—59. Ср. Н. М. Карамзин, Сочинения, 1803—1804, т. VIII, стр. 253—276.

сти, я желал быть заочно благодетелем поселян моих: отдал им всю землю, довольствовался самым умеренным оброком, не хотел иметь в деревне ни управителя, ни прикащика, которые нередко бывают хуже самых худых господ, и с удовольствием искреннего человеколюбия написал к крестьянам: «Добрые земледельцы! Сами изберите себе начальника для порядка, живите мирно, будьте трудолюбивы и считайте меня своим верным заступником во всяком притеснении». Герой думал, что после этой реформы он, вернувшись к «пенатам родины», «найдет деревню свою в цветущем состоянии», и «сочинял уже в голове своей письмо к какому-нибудь Русскому Журналисту о счастливых плодах свободы, данной мною крестьянам... Приезжаю и нахожу бедность, поля весьма дурно обработанные, житницы пустые, хижины гниющие». Оказалось, что крестьяне изменились и стали яростными поклонниками «русского неопрятного Бахуса». «Воля, мною им данная, обратилась для них в величайшее зло: то есть в волю лениться и предаваться гнусному пороку пьянства, дошедшему с некоторого времени до ужасной крайности как в нашей, так и в других губерниях». Тогда автор письма, став «сельским жителем», превратился в усердного помещика и энергичного хозяина. «Я возобновил господскую пашню, сделался самым усердным экономом, начал входить во все подробности, наделил бедных всем нужным для хозяйства, объявил войну ленивым, но войну не кровопролитную; вместе с ними, на полях, встречал и провожал солнце; хотел, чтобы они и для себя так же старательно трудились, вовремя пахали и сеяли; требовал от них строгого отчета и в нерабочих днях». В результате этих мер в деревне воцарилось благополучие, крестьяне сделались зажиточными. Герой видит в этом доказательство вреда и несвоевременности освобождения крестьян от крепостной неволи. «У нас много вольных крестьян: но лучше ли господских они обрабатывают землю? по большей части напротив». «Время подвигает вперед разум народов, но тихо и медленно: беда законодателю облететь его!» «Для истинного благополучия земледельцев наших желаю единственно того, чтобы они имели добрых господ и средство просвещения, которое одно, одно сделает все хорошее возможным». Необходимо просвещение деревни, необходимы деревенские школы. И в заключение рисуется картина благополучной деревенской жизни, очень близкая к той, которая изображена в раннем письме о «Сельском празднике и свадьбе»:

«Мы три раза в год целою деревнею веселимся, празднуя весну, окончание полевых работ и день рождения моей дочери. Широкой господской двор обращается тогда в залу пиршества и храм изобилия; даем обед, какие описываются в старинных русских сказках и в Гомеровых поэмах; сажаем земледельцев с их семьями за *столы дубовые* и не жалеем плодов земных для угощения. После обеда является русский *трубадур,* слепой украинский скоморох с волынкою, и начинаются пляски. Между

тем из *рогов мифологической козы Амальтеи* льется пиво и мед для шумного собрания; и есть ли пословица всех народов говорит правду, что хмель обнаруживает сердце, то крестьяне любят меня душевно: ибо они, в Бахусовых восторгах, хотят беспрестанно целовать руки мои и называют меня самыми ласковыми именами... Да и в самом деле, за что им не любить господина, которой старается быть добрым и главное свое удовольствие находит в их пользе? Они люди и, следственно, имеют чувство справедливости. Злая неблагодарность не так обыкновенна, как думают...» Автор письма объявляет себя противником превращения деревни в фабрику или завод, а крестьян — в рабочих. «Крестьяне мои знают, что я, подобно другим, мог бы завести винный завод, приставить их к огромным кубам, палить огнем неугасаемым, взять винную поставку и нажиться скорее, нежели от земледелия. Я требую от них работы, но единственно той, для которой человек создан и которая нужна для самого их счастия. Они ленились, пили и терпели недостаток: ныне работают весело, пьют только в гостях у своего помещика и не знают нужды. Сверх того обхождение мое с ними показывает им, что я считаю их людьми и братьями по человечеству и христианству... Нет, не могу сомневаться в любви их!»

Письмо заканчивается лейтмотивом: «Главное право русского дворянина быть помещиком, главная должность его быть добрым помещиком; кто исполняет ее, тот служит отечеству как верный сын».

6

В статье «Сельский праздник и свадьба» едва ли не впервые — на основе личных впечатлений наблюдателя — реалистически изображен обряд русской свадьбы с очень интересными деталями. Такого подбора черт свадебного ритуала, как в этой статье, нельзя найти в ближайших по времени этнографических сообщениях.

Правда, И. М. Снегирев в своем описании «Деревенских свадеб» указывает много деталей, общих с теми, что содержится в статье «Московского журнала». Таков, например, обряд купли-продажи косы. Он наблюдался в Нерехте (Костромск. обл.) — в иной форме. «В Нерехте, — пишет И. М. Снегирев, — в вечеру накануне же брака, прежде нежели жених с сродниками придет в дом невестин на пир, называемый *девишник*, дружка приносит от жениха невесте зеркало, покрытое салфеткою, и сундучок, в который кладут чулки с башмаками, гребенку, ленты, белила с мазилами и разные гостинцы. В ето время за невестою сидит девочка, тогда называемая *заседщицею*, которой дружка подносит стакан меду или пива; когда она выпьет, то подает ей на подносе деньги, приговаривая: «просим место опорожнить». Этот

обряд называется: *продать косу*»[1]. Отмечается также обряд сжигания соломы. «Поутру перед браком сродники и знакомые присылают как к жениху, так и к невесте хлеб-соль — калачи и мясо, а некоторые водку. От жениха к невесте посылаются также калачи и солонка с солью. Такую же хлеб-соль с солонкою посылают взаимно от невесты к жениху. С этою солонкою новобрачных встречают от венца. Около Солей Галичских, Кологрива и Галича, как скоро обвенчают, дружка едет верхом в некотором расстоянии от поезда и при встрече всем кланяется, а в деревнях приветствуют встречных словами: «Милости просим к нашему князьку и княгине сегодни хлеба есть!» В той же стороне, по местам, когда поезд едет вечером, пред каждою деревнею жгут солому»[2]. Более или менее общим был обычай заплетания косы на две после брака. «Как скоро молодую приведут от венца в дом: то прежде всего ее *крутят*, что делается следующим образом: венчальные зажженные свечи прилепляют к стене, подле них сажают новобрачных на овчину, сваха женихова заплетает косу с одной, а невестина с другой стороны; косы же в то время плетут вниз под руку; наконец, заплетши волосы в две косы, надевают на молодую *оповойник* или *кокуй* (то же почти *кика*); с того времени женщина почитает за грех показывать непокрытую голову, даже при родных она стыдится снять свой оповойник, или опростоволоситься»[3]. Так и в Нерехте. Описывается, наконец, обычай встречи новобрачных в вывороченной шубе. «В некоторых деревнях женихова мать встречает новобрачных в шубе шерстью навыворот, а инде свекровь, надев шубу шерстью вверх, старается испугать молодую для того, чтобы она ее боялась и почитала»[4].

В «Карманной книжке для любителей отечественного» на 1825 год, изданной А. Корниловичем под заглавием: «Русская старина», в отделении втором напечатан ряд очерков, посвященных изображению «Общежития Донских казаков в XVII и XVIII столетиях». Один из очерков описывает свадебные обряды — смотр невесты, сватовство, рукобитье, сговор, «сиденье на подушках», девичник и день свадьбы. Стиль описания дня свадьбы — менее реалистический, менее богатый этнографическими красками и — вместе с тем — более риторический, литературно обезличенный, чем в очерке Карамзина. «С наступлением дня свадьбы (это бывало всегда в воскресенье) в домах жениха и невесты все было в движении. Девицы убирали невесту в брачную одежду: богатый парчовый кубилек и такую же рубаху; на голову надевали ту самую шапку, которую она имела на *девичнике*, и косу заплетали *по-девичьи*; самые лучшие украшения из

[1] «Русские простонародные праздники и суеверные обряды», М. 1839, вып. IV, стр. 145.
[2] Там же, стр. 147.
[3] Там же, стр. 148—149.
[4] Там же, стр. 153.

жемчуга и золота блистали на ней. С благовестом к обедни, отец и мать благословляли святою иконою невесту, которая, положив перед иконою три земных поклона, целовала святой лик, кланяясь в ноги плачущим отцу и матери, и прощалась со всеми родными и домашними, сама заливаясь слезами. Между тем жених, получив от своих родителей благословение, отправлялся к невесте: впереди шел священник со крестом; потом мальчики несли благословенные образа с пеленами; за ними жених между дружкою и свахами в парчовом кафтане, в алой суконной черкеске, обшитой серебряными позументами, в красных сапогах, шитых золотом, держа под рукою высокую шапку из серых смушек с красным бархатным верхом. Рядом с ним *храбрый поезд,* или *поезжаные,* т. е. холостые друзья жениха, отдающие ему последний *молодеческий* долг; они сопутствовали ему к невесте, в церковь и назад домой, иногда верхом на борзых конях в серебряном уборе. Впереди или подле жениха шел *ведун* (збережатый), которого дружка обязан был приискать заблаговременно и который не отлучался от жениха до окончания брака, наблюдая, чтобы на порогах и притопках, где ему надлежало проходить, не было чародейства и чтобы в пищу и питье не примешал кто *порчи.* Обыкновение наряжать жениха и невесту в богатые платья было всеобщее... Жених находил невесту уже *на посаде*, в переднем месте *под святыми.* Подле нее один или два мальчика, братья ее *с державою*, т. е. с простою или шелковою плеткою, шитою золотом и убранною серебряными бляшками и снурками. Малютки, грозя плетью, не допускали жениха к невесте; дружко должен был купить у них *место.* Отсюда юная чета в большом торжестве отправлялась в церковь. В церковном притворе приготовляли невесту к венцу: снимали шапку, расплетали косу, разделяли надвое длинные волосы. По окончании духовного обряда, у новобрачной заплетали косу уже *по-женски* надвое, обвивали ими голову, надевали ей соболью шапку или *повойник*, и прежним порядком все отправлялись в дом жениха. Тут на крыльце встречали *молодых* родители с хлебом и солью, под которою вся процессия должна была пройти; когда проходили *молодые*, сыпали на них пшеницу или другие хлебные зерна, перемешанные с хмелем, орехами, пряниками, мелкою монетою и проч., дабы новая чета жила в избытке и счастии. Угостив свиту молодых, отводили последних на брачное ложе»[1].

В «Истории моей жизни» Ник. Шипова — бывшего крепостного Нижегородского края — описывается обряд свадьбы (1820 г.), отчасти близкий к тому, что изображается в статье «Сельский праздник и свадьба», но более богатый, с купеческим уклоном (если можно так выразиться). И здесь невеста должна

[1] «Русская старина. Карманная книжка для любителей отечественного на 1825 год, изданная А. Корниловичем», СПб. 1824, стр. 323—328.

принести рубашку жениху. «На другой день, 5 ноября, — рассказывает Н. Шипов, — мы ожидали к себе рубашечницу, женщину из дома отца невесты, за моей рубашкой, по образцу которой у невесты должны были нашиваться для меня рубашки. Этой женщиной бывала обыкновенно одна из близких родственниц невесты».

«Эта новая сваха взяла мою рубашку... Дорогою она непременно должна петь песни».

В день свадьбы «сваха и дружка с хлебом и солью поехали за невестой. Здесь на столе находился также хлеб и соль. Сваха взяла эту соль и высыпала себе, а свою отдала; хлебами же поменялись. Потом невесту, покрытую платком, посадили за стол». Невеста в сарафане и в белой как снег рубашке. После свадьбы «сваха убрала голову молодой так, как это бывает у замужних». «К концу стола подали сладкий пирог, который должны были подносить гостям мы, молодые. Перед этим на мою молодую надели жемчужный кокошник» [1].

Гораздо раньше стали появляться и привлекать внимание широких кругов читающего русского общества исторические сведения о древнерусских свадебных обрядах. Они помещались в исторических трудах. Описания многих старинных свадеб были изданы Н. И. Новиковым в XIII томе «Древней Российской Вивлиофики» (1775). Позднее Г. Успенский в свой «Опыт повествования о древностях русских» включил и главу о браках и супружествах [2]. Интересовались не только обрядами крестьянских свадеб, но и обстановкой, одеждой. В частности, привлекали внимание многих писателей этнографические черты женского наряда, как, например, высокие *кички, сарафан* и т. п.

Слово *кичка* как название головного убора женщины-крестьянки встречается в произведениях русской художественной литературы первых десятилетий XIX века чаще, чем все другие этнографические термины этого рода (напр., *сорока* и даже — *кокошник*). У Жуковского, Пушкина (ср. в стихотворении «Всеволожскому»: «В почтенной кичке, шушуне Москва — премилая старушка»), у Гоголя (в «Мертвых душах»: «кички у женщин были все в золоте»), у Тургенева (в описании орловских крестьян; например, в рассказе «Собака»: «баба в кичке необыкновенных размеров» и др. под.), у А. К. Толстого и других писателей *кичка* является одной из типичных примет крестьянки, крестьянского женского наряда [3]. Д. К. Зеленин склонен считать

---

[1] Николай Шипов, История моей жизни и моих странствований. Рассказ бывшего крепостного крестьянина (1802—1862), в кн.: В. Н. Карпов, Воспоминания, Ник. Шипов, История моей жизни, «Academia», 1933, стр. 380—386.

[2] Г. П. Успенский, Опыт повествования о древностях российских, Харьков, 1811—1812, ч. I—II.

[3] См. Словарь русского языка, составленный Вторым отделением Имп. Акад. наук, 1906—1907, т. IV, стр. 897—898.

кичку скорее южновеликорусским головным убором[1]. В своей книге «Великорусские говоры» Д. К. Зеленин так характеризует местные различия в костюме великорусской крестьянки: «По костюму великоруссы делятся на две большие половины — точно так же, как они делятся по языку и жилищу: север и юг. Главная отличительная черта южного костюма — женская понева, северного — сарафан. Что до головных женских уборов, которым этнографы придают обычно очень большое значение, то в них далеко нет той правильности... Впрочем, некоторая правильность намечается и тут: поневе сопутствует чаще рогатая кичка (с сорокой и другими принадлежностями), сарафану—кокошник с его видоизменениями и суррогатами (будничная замена кокошника — повойник, почепешник и др., а также простой головной платок)»[2]. Распространение сарафана шло не только с севера, но и через Москву и через барскую дворню.

7

В описании свадьбы и деревенского праздника используются некоторые слова фольклорного обихода и некоторые простонародные выражения. Этот факт нисколько не противоречит основным принципам стилистики Карамзина, как это можно видеть хотя бы по его рецензии на травестированную «Энеиду» Н. Осипова.

Непосредственно отражает фольклорную фразеологию речь отца невесты: «она будет в нашей семье челышком; мы не дадим на нее ветру дунуть; будем беречь ее как очи свои». Форма *челышко* не приведена в «Словарях Академии Российской». Для слова же *чело* здесь указаны два значения: 1) лоб и 2) верхняя часть устья черной печи. Кроме того, по свидетельству толкового словаря Даля, слово *чело* могло выражать и общее, отвлеченное значение: глава, голова чего-либо, начало или верх, перед. Внутренняя форма этого значения, то есть связь его с значениями — лоб или верхняя часть устья черной печи, — остается неясной. Однако слова «мы не дадим на нее ветру дунуть» помогают ближе воспринять эту связь.

Слова, обозначавшие разных представителей дворни и участников свадебного ритуала, были широко известны в общественном обиходе XVIII века. Они зарегистрированы в «Словарях Академии Российской». Таковы, например, термины:

Нижние люди. Ср. в «Словаре Академии Российской» (1814, ч. III, стр. 1388): «Нижние чины, служители. Последние чины или служители».

---

[1] Dm. Zelenin, Russische (ostslavische) Volkskunde, Berlin und Leipzig, 1927, S. 230.

[2] Д. К. Зеленин, Великорусские говоры с неорганическим и непереходным смягчением задненебных согласных..., СПб. 1913, стр. 54.

Скотники. Ср. в «Словаре Академии Российской» (1822, ч. VI, стр. 187): «Скотник... Скотница... Слуга, имеющий смотрение, хождение за скотиною».

Вершник. Ср. в «Словаре Академии Российской» (1806, ч. I, стр. 459): Вершник... Служитель, едущий верхом пред запряженною повозкою или подле оной.

В «Словарях Академии Российской» не отмечено слово — *поездные* (поездной), являющееся нормальным образованием имени прилагательного к *поезд* (свадебный). Здесь приводятся лишь слова — *поезжанин* и *поезжатой* (Словарь Академии Российской, ч. V, 1822, стр. 118).

Глагол *кромшить*, встречающийся в статье «Сельский праздник и свадьба», не отмечен в «Словарях Академии Российской». Здесь приводится лишь синонимическое слово — *кромсать* («крошить, резать в куски, как ни попало») и квалифицируется как простонародное[1]. Однако уже в «Словаре церковнославянского и русского языка» 1847 года нашли себе место оба глагола — *кромсать* и *кромшить*, и притом без всякой стилистической пометы. Слово *кромшить* не менее употребительное, определяется через посредство *кромсать* («*Кромшить*... искромшить, *гл. д.* То же, что кромсать»)[2]. В один ряд ставятся эти глаголы и «Толковым словарем» В. И. Даля:

«Кромсать или кромшить что, резать, стричь; крошить как ни попало; чакрыжить, комсать»[3]. В «Словаре русского языка», составленном Вторым отделением Имп. Акад. наук[4], глагол *кромшить* не сопровождается никакими литературными цитатами, а его областное употребление иллюстрируется лишь ссылкой на вологодский говор и примером из него. Однако, как видно из лексикографических материалов, нет никаких оснований утверждать, что слово *кромшить* было несвойственно говорам южновеликорусского наречия.

Еще интереснее и показательнее другое областное слово, несколько раз употребленное в статье о сельском празднике и свадьбе — слово *половник* (ср. «мальчик лет четырнадцати, родственник невестин, стал против жениха с большим железным половником»; «дружка бросил в половник пять копеек»). В «Словаре Академии Российской» это слово отмечено лишь в форме *уполовник.*

«Уполовник, ка, *с. м.* 2 скл. Большая ложка с длинною рукояткою, служащая к отбавливанию из сосуда влажности кипячей. Железный, деревянный уполовник»[5].

Рядом помещено и то слово, с которым этимологически связывается уполовник:

---

1 Словарь Академии Российской, 1814, ч. III, стр. 424.
2 Словарь церковнославянского и русского языка, 1847, т. II, стр. 225.
3 В. И. Даль, Толковый словарь, т. II, стр. 201.
4 Т. IV, вып. VI, редакция Д. К. Зеленина, 1912, стр. 3000.
5 Словарь Академии Российской, 1822, ч. VI, стр. 999.

«Упо́л, ла, *с. м.* 2 скл. Влажность, каковая снимается из сосудов во время приготовления кушания и доливается опять оною, когда выкипит»[1].

Те же слова приводятся и в «Словаре церковнославянского и русского языка» 1847 года с некоторыми изменениями в определении (ср. упол, а, *с. м.* Влажность, снимаемая из сосудов уполовником)[2].

Слово *половник* в том и в другом словаре помещается лишь со значением лица, обрабатывающего чью-либо землю из половинной прибыли (следовательно, это омоним областного уполовник — половник).

В лексикографической традиции областная форма — *половник* впервые зарегистрирована «Опытом областного великорусского словаря»:

Половник, а, *с. м.* Уполовник — ковш с длинною ручкою. Волог. Нижегор. Семен. Псков. Тороп. Тамб. Тул.

Половница, ы, *с. ж.* То же, что половник. Твер. Ржев. Стариц[3].

Ср. также: уполовня, и, *с. ж.* Чумичка, уполовник. Новгор. Тихв. Твер. Вышневолоц.

Уполье, ов., *с. м.* мн. Убавление вполовину варева. Костр. (стр. 239).

Употребление просторечных выражений в статье «Сельский праздник и свадьба» находит себе параллели в языке других ранних сочинений Карамзина, особенно в языке «Писем русского путешественника». В описании «Деревенского праздника и свадьбы» встречаются такие просторечные выражения: «тянуть» в значении: петь («мы с хозяином тянули на крилосе от всего сердца»; «сваха тянула свадебные песни»);

«и дело было с концом»;

«молодые пошли трястись и вертеться» (примеры из языка сочинений Карамзина приведены выше);

«*прытко* примчалась свадьба».

Необходимо, впрочем, отметить, что слова — *прыткий, прытко, прыткость, прыть* — в «Словарях Академии Российской» не сопровождаются никакой пометою. Простонародным признается лишь глагол — *прытковать* (сов. в. *запрытковать*) в значении: вольничать; смелу, дерзку быть[4].

8

Естественно, что для окончательного решения вопроса об авторстве Карамзина по отношению к статье «Сельский праздник и свадьба» приобретает особенно важное значение задача

[1] Словарь Академии Российской, 1822, ч. VI, стр. 999. Ср. также глагол: «Уполовлять, уполовить. — Отнимать от чего половину».

[2] Словарь церковнославянского и русского языка, 1847, т. IV, стр. 353.

[3] «Опыт областного великорусского словаря», СПб. 1852, стр. 168.

[4] Словарь Академии Российской, 1822, ч. V, стр. 703—704.

выделения в стиле этого произведения наиболее ярких и типических особенностей карамзинского слога.

Чрезвычайно важная для характеристики лингвистического вкуса и этнографических интересов молодого Карамзина статья «Сельский праздник и свадьба» получает более широкий историко-стилистический интерес. Статья облечена в форму дружеского письма. Она написана простым слогом. Это — своеобразный эпистолярно-этнографический очерк. Стиль этого очерка близок стилю «Писем русского путешественника» Карамзина, особенно в первой редакции их. Легко отыскать здесь словоупотребление и фразеологические обороты, родственные стилю молодого Карамзина.

Например, применение уже укоренившихся иностранных слов и связанных с ними образов, типичных для карамзинского языка:

натуральный: «везде дерево в *натуральном* своем цвете, выделанное чисто и гладко»;

религия: «Сей сельский храм прост, как наша святая религия, как сердце невинности»;

моральный: «Тут любезный мой приятель говорил с ними около часа как отец с детьми, простым, сердечным языком, преподавая им некоторые удобопонятные и нужные для них моральные истины»;

оригинальный: «молодые пошли трястись и вертеться не так приятно, как Вестрис, когда он будто бы пляшет по-русски, но зато оригинальнее его».

трактат: «я не намерен писать трактата о пляске».

копия: «Петербургский житель, думал я, живет по-французски или по-английски; Московский перенимает у Петербургского и служит в свою очередь образцом для Провинциалов; наконец, слуга перенимает у господина, и так далее — сколько копий!»

минует: «пошли танцевать минует»;

церемония: «Я имел любопытство видеть свадебную церемонию»;

фрак, конфедератка: «Один из плотников... явился в Английском фраке и в шапке конфедератке»;

партия: «Они разделились на разные партии»;

идея: «могу сообщить любезному Л* некоторые идеи касательно сего предмета»; «сими идеями обязан я плясунам села ...ского»;

роля: «они прекрасно играли ролю господ»;

сцена: «тут сцена переменилась»;

бонмо: «говорили бонмо».

Употребление архитектурных терминов: «Четыре столпа Дорического Ордена возвышаются подле царских дверей».

Характерно употребление таких слов и выражений:

тронут, тронутый: «иные были до слез тронуты»; «сказала тронутая госпожа»;

«сообщить любезному Л* *некоторые идеи касательно сего предмета*»;

«прост... как *сердца невинности*»;

«говорил с ними... простым *сердечным языком*»;

«луч радости блеснул в глазах ее»;

«ты бы, мой друг, то же чувствовал, есть ли бы увидал их приятные лица, их цветущую юность».

Явные галлицизмы:

«Чтобы не было никакого принуждения *со стороны невест*», то есть в отношении невест; по-французски: à part;

«Я *имел удовольствие* видеть свадебную церемонию»;

«мы *имели еще время осветить* всю церковь»;

«какое *участие все мы брали* в судьбе их» и нек. др.

Для стиля Карамзина характерны и такие фразеологические сочетания:

«нет ничего ни раскрашенного, ни раззолоченного».
Ср.: «Не увидите вы здесь ничего гниющего, непочиненного»[1];

«увещевая их быть трудолюбивыми и жить между собою в братском мире»;

«слушали... с великим вниманием»;

«покраснев и потупя глаза в землю»;

«они были равных лет и равной приятности»;

«о! как приятно видеть соединение тех, которые любят друг друга!»

«кички... некоторым из них придавали удивительную приятность»;

«невеста скромным поклоном изъявила свою благодарность».
Ср.: «Мы имели еще время осветить всю церковь, хотя изъявить тем радость свою о соединении славных любовников»;

«находить затруднения»;

«фонари, расставленные в некотором порядке, производили прекрасное действие»;

«тут любезный мой приятель говорил с ними около часа, как отец с детьми, простым сердечным языком».

Ср.: «Как нежно чувство в Альпийских пастушках! Как хорошо понимают оне язык сердца!»[2]

«Душа его столь хороша, столь чиста и непосредственна, что все учтивые слова кажутся ему языком сердца, он не сомневается в их искренности»[3].

«Невеста скромным поклоном изъявила свою благодарность и согласие» и др. под.

Ироническая манера словесно-художественного изображения и воспроизведения пира крестьян:

---

[1] «Письма русского путешественника». Н. М. Карамзин, Сочинения, 1820, т. II, стр. 103.

[2] Там же, т. III, стр. 133.

[3] Там же, стр. 198.

«Ели так, что с них пот тек ручьями, и по своему обыкновению разговаривали с криком»; ср. «и в поте лица своего — кромшили мясо»;

«пошли танцевать минует, или расхаживать как индейские петухи» и нек. др.

Историко-филологический и историко-стилистический анализ письма к другу, помещенного в «Московском журнале» за 1791 год и посвященного изображению «Деревенского праздника и свадьбы», не оставляет никакого сомнения в том, что это письмо написано Н. М. Карамзиным. Оно представляет собою не обобщенно-художественное изображение того, что, по оценке автора, являлось типичным в жизни и быте крепостной деревни, а ярко написанную картину сельской жизни в поместье идеального помещика (надо думать, просвещенного и возвышенно настроенного масона). Можно предполагать, что это произведение в какой-то степени соотнесено с предшествовавшими революционно-разоблачительными изображениями крепостной деревни и помещичьего произвола в сочинениях Новикова, Радищева и других прогрессивных писателей и в известной мере противопоставлено им. Но был бы ошибочным и односторонним вывод, что Н. М. Карамзин в этом письме выступает как защитник крепостного права и идеализатор, идиллический фальсификатор отношений между крепостными крестьянами и помещиками. Письмо Карамзина — это своеобразная инструкция масонам-гуманистам, как следовало бы на основе масонских принципов этического, духовного равноправия людей — при неравенстве социальных взаимоотношений между классами и сословиями, на основе высоких принципов гуманистической морали — вносить мир и идеальную гармонию в современный им несовершенный общественный строй.

РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ

ПУШКИН И „ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАЗЕТА“ 1830—1831 гг.

ГЛАВА I

КРИТИКА МНЕНИЙ О СТАТЬЯХ «ЛИТЕРАТУРНОЙ ГАЗЕТЫ», ПРИПИСЫВАВШИХСЯ А. С. ПУШКИНУ

Журнально-публицистическая деятельность Пушкина мало освещена. Отдельные этапы ее не вполне исследованы. Так, объем и характер участия Пушкина в «Литературной газете» 1830—1831 годов не определены с необходимой точностью. В 1925 году Б. В. Томашевский подвел итоги разысканиям в этой области и сделал несколько новых догадок [1]. Он указал на то, что большая часть несомненно пушкинских статей в «Литературной газете» приходится на январь — февраль 1830 года, то есть на тот период, когда в отсутствие А. А. Дельвига великий поэт исполнял обязанности редактора (вдвоем с О. М. Сомовым), и что все статьи Пушкина в этой газете (за исключением статьи о Видоке, не принятой страха ради Булгаринского М. П. Погодиным в «Московский вестник») появились за время его пребывания в Петербурге. Из этого арифметического расчета вытекало скептическое отношение Б. В. Томашевского к признанию Пушкина автором тех статей, которые помещены в «Литературной газете» за время отсутствия Пушкина в Петербурге. Решительно отвергается принадлежность Пушкину следующих статей, признанных за пушкинские Анненковым и перепечатанных в Собрании сочинений Пушкина под редакцией П. А. Ефремова:

1) «Требует ли публика извещения» (О личностях в критике) из № 20 (6 апреля 1830 года) [2];

---

[1] Б. В. Томашевский, Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения, Л. 1925, стр. 118—126.

[2] П. В. Анненков, Общественные идеалы А. С. Пушкина, «Вестник Европы», 1880, июнь, стр 600—601. Анненков в этой статье заявлял: «Для библиографов и для будущего истинно полного собрания сочинений Пушкина

2) «С некоторых пор журналисты» (О неблаговидности нападок на дворянство) из № 36 (25 июня); эта статья П. Анненковым напечатана в дополнительном VII т. соч. Пушкина[1];

затем — следующих статей, обследованных Н. О. Лернером и введенных в Собрание сочинений Пушкина под редакцией С. А. Венгерова;

3) Заметка о «Русских шутках» из № 18 (27 марта);

4) «Все благоразумные люди» из № 23 (21 апреля); у Лернера были колебания, Пушкин или Вяземский — автор этой статьи[2]; Томашевский, ссылаясь на отсутствие Пушкина в Петербурге весной 1830 года, высказывается за авторство Вяземского[3];

5) «Мне все советуют» из № 24 (26 апреля);

6) «Анекдот о Байроне» из № 53 (18 сентября), приписанный Пушкину фальсификатором А. Греном и помещенный в собрании сочинений Пушкина П. Анненковым (в дополнительном VII т.);

7) «История о богемском короле К. Нодье» из № 55 (28 сентября);

8) «La confession Жюля Жанена» из № 60 (23 октября).

По мнению Томашевского, «нет никаких оснований приписывать Пушкину эти заметки».

Само собой разумеется, что здесь не упоминаются те приписывавшиеся Пушкину статьи, в отношении которых к середине 20-х годов XX века уже выяснилось авторство А. А. Дельвига. По Томашевскому, из цикла dubia очень вероятна принадлежность Пушкину лишь примечания к стихотворению «Собрание насекомых» (№ 43, 3 июня — Пушкин в это время был в Петербурге) и, несомненно, статьи из № 45 «Новые выходки противу так называемой литературной нашей аристократии», впрочем, писанной совместно с Дельвигом. Очень сомнительно, хотя и не невозможно, предположение о пушкинском авторстве для заметки «Англия есть отечество карикатуры» из № 12. Томашевский высказывается об этом в таком духе: «Можно, понятно, догадываться, что Пушкин мог написать статью о карикатуре в № 12 (хотя тон возражения Полевого в № 6 «Московского телеграфа» заставляет думать, что Полевому был известен автор, и

мы можем еще привести заметки его, появившиеся в смеси «Литературной газеты» и не попавшие ни в один из сборников его творений. Таковы: № 10, стр. 81 — о князе Вяземском; № 12, стр. 98 — о карикатуре в Англии, которая содержит намек на Н. А. Полевого; № 16, стр. 129 — о гекзаметрах Мерзлякова, в сравнении с гекзаметрами Дельвига; № 20, стр. 162 — ответ Критику, объявившему при разборе одного литературного сборника, что нет причин сожалеть об отсутствии в нем знаменитых писателей; № 36, стр. 293 — вторая заметка о неблаговидности нападок на дворянство».

[1] См. Б. В. Томашевский, Пушкин, стр. 121.

[2] Н. О. Лернер, Новооткрытые страницы Пушкина, «Пушкин и его современники», вып. XII, СПб. 1909.

[3] Б. В. Томашевский, Пушкин, стр. 122.

автор этот не был Пушкиным)»[1]. О статье «Когда Макферсон издал «Стихотворения Оссиана»...» в № 5 «Литературной газеты» 1830 года Томашевский почему-то вовсе не упоминает. Но скептицизм Б. В. Томашевского (что естественно) гораздо сильнее в области отрицания, чем в сфере самостоятельных догадок и «подозрений», относящихся к авторской деятельности Пушкина в «Литературной газете». Оставив на долю Пушкина из цикла dubia только две статьи, Б. В. Томашевский для пополнения ущерба «заподозрил пушкинскую руку» еще в следующих заметках «Литературной газеты»:

1) в смеси № 6 за 1830 год извещение о «Карелии» Глинки, очень близкое, по мнению Томашевского, «по тону» к отзыву Пушкина об этом произведении в № 10;

2) в рецензии на «Сен-Марса» Альфреда де Виньи в № 7 за 1830 г.;

3) в том же № 7 — «Письмо Калиника Чупрынского»;

4) в № 11 — заметка «Кажется, русским любителям чтения...»; по словам Б. В. Томашевского, она «дает перечень книг, входящих в круг острых интересов Пушкина»;

5) в № 12 рецензия на «Невский альманах», помещавшаяся в сочинениях Дельвига, но, по мнению Томашевского, своей характеристикой поэзии Языкова напоминающая Пушкина.

Наконец, в «Литературной газете» за 1831 год могли быть связаны с именем Пушкина две заметки, подписанные буквой «Р» (которой подписаны пушкинская рецензия на «Историю Русского народа» Н. Полевого и рецензия на произведения Сент-Бёва);

6) в № 18: «В «Московском вестнике» на 1830 год (ч. VI, стр. 146) напечатано письмо „о латинской речи г. Снегирева"».

7) в № 27: «Издатель «Телеграфа» в журнале сем на 1831 г.».

Таким образом, общая цифра сомнительных пушкинских статей в «Литературной газете» после исследования Б. В. Томашевского почти не изменилась: на место восьми отвергнутых становилось также восемь «гадательных», так как Томашевский вскользь упомянул еще о возможной причастности Пушкина к заметке из № 45 «Литературной газеты» «В нынешнем году «Сев. пчела» отличалась особенной неблагосклонностью», — заметке, приписанной Н. О. Лернером Пушкину, а по свидетельству В. П. Гаевского, написанной Дельвигом при участии Пушкина[2].

Исследование Томашевского об участии Пушкина в «Литературной газете» было чересчур схематично и догматично. Оно не исчерпало вопроса и даже не остановило потока сомнительных

---

[1] Б. В. Томашевский, Пушкин, стр. 121—122.

[2] Н. О. Лернер, Новооткрытые страницы Пушкина, «Пушкин и его современники», вып. XII, стр. 141.

атрибуций. Поэтому Н. К. Козьмин, издавая историко-литературные, критические, публицистические и полемические статьи и заметки Пушкина в томе IX Сочинений Пушкина (изд. Акад. наук СССР, 1927), ограничился тем, что беспорядочно смешал в серии статей, приписываемых Пушкину, несомненно пушкинские, такие как, например, «Об альманахе „Денница“», рецензия на «Карелию» Глинки, и очень сомнительные, как отзыв об «Истории Богемского короля» К. Нодье, «Анекдот о Байроне», «La confession Жюля Жанена», и даже несомненно не пушкинские, как, например, «О лжекритиках. Сочинитель „Письма из Рима к издателю“». Кроме того, в примечаниях к IX тому Н. К. Козьмин напечатал в форме каталога «список статей и заметок, приписываемых Пушкину» (IX, стр. 987—989), объединив здесь, впрочем, далеко не все указания предшественников своих, а воспользовавшись главным образом трудами и суждениями Н. О. Лернера и Б. В. Томашевского.

Последующие издания сочинений Пушкина вступили на путь ограничений. Но скептицизм Б. В. Томашевского не привился, а его догадки не нашли сочувствия. В серию dubia включались в последующих изданиях сочинений Пушкина (в изданиях «Красная нива», «Academia», «Гослитиздат») несколько анонимных заметок «Литературной газеты» за 1830 год, приписанных Пушкину П. Анненковым, В. П. Гаевским, отчасти П. А. Ефремовым и Н. О. Лернером:

1) «Когда Макферсон издал «Стихотворения Оссиана»...» («Л. г.», № 5).

2) «Англия есть отечество карикатуры» («Л. г.», № 12).

3) «Требует ли публика извещения» («Л. г.», № 20).

4) «С некоторых пор журналисты наши...» («Л. г.», № 36).

5) «Новые выходки противу так называемой литературной нашей аристократии» («Л. г.», № 45).

6) «Заметка об эпиграмме «Собрание насекомых» («Л. г.», № 43).

7) Два анекдота: а) «Старый генерал Ш. представлялся однажды Екатерине II» и

б) «Шувалов, заспорив однажды с Ломоносовым...» («Л. г.», № 8).

Достоверность этих заметок расценивалась неодинаково: № 6 и 7 — почти не вызывали сомнений; статья № 5 — также приписывалась Пушкину с большой вероятностью; № 4 — с минимальной долей вероятности; принадлежность № 1, 2 и 3 считалась недоказанной.

Когда готовилось последнее полное издание сочинений А. С. Пушкина Академией наук, В. В. Гиппиус считал возможным включить в него весь цикл сомнительных статей Пушкина, помещенных в изданиях Гослитиздата и «Academia», но решил дополнить его рецензией на «Сен-Марса» А. де Виньи, (в № 7), в которой заподозрил «руку Пушкина» Б. В. Томашевский. Та-

ким образом, был осуществлен частичный компромисс между точками зрения Анненкова — Ефремова, Н. О. Лернера и Б. В. Томашевского[1].

Однако методами исторической и историко-стилистической критики вопрос об участии Пушкина в «Литературной газете» можно было осветить шире и поставить его на более прочный фундамент. Прежде всего необходимо составить общий полный каталог статей «Литературной газеты» за 1830 год, неизвестно кому принадлежащих, но приписывавшихся Пушкину:

1) «Когда Макферсон издал «Стихотворения Оссиана»...» («Л. г.», 1830, № 5, стр. 40);

2) «Литературные новости» («Л. г.», 1830, № 6, стр. 48);

3) «Сен-Марс, или Заговор при Людовике XIII...» («Л. г.», 1830, № 7, стр. 53);

4) «Письмо Калиника Чупрынского к издателю «Литературной газеты» и его сотрудникам» («Л. г.», 1830, № 7, стр. 55—56).

5) Из отдела «Смесь» № 8 «Литературной газеты» два анекдота:

а) «Старый генерал Ш. представлялся однажды Екатерине II».

б) «Шувалов, заспорив однажды с Ломоносовым...» («Л. г.», 1830, № 8, стр. 66).

6) «Кажется, русским любителям чтения скоро не будет более причины» («Л. г»., 1830, № 11, стр. 90).

7) «Англия есть отечество карикатуры...» («Л. г.», 1830, № 12, стр. 98).

8) «Невский Альманах на 1830 год» («Л. г.», 1830, № 12, стр. 96).

9) «Кто-то заметил, что русские шутки...» («Л. г.», 1830, № 18, стр. 146).

10) «Требует ли публика извещения» («Л. г.», 1830, № 20, стр. 162).

11) «В 39-м № «Сев. пчелы» помещено окончание статьи» («Л. г.», 1830, № 20, стр. 161). Это статья А. А. Дельвига, но предполагалось участие в ней Пушкина, хотя В. П. Гаевский указал на наличие рукописи Дельвига.

На экземпляре «Литературной газеты», принадлежащем Институту русской литературы, а раньше составлявшем собственность В. П. Гаевского, под этой статьей рукой Гаевского написано: «Дельвиг (см. его рукописи)». Кроме того, в самом тексте статьи, по-видимому, по рукописи Дельвига сделана вставка вы-

---

[1] Позднее редакционный комитет по академическому изданию сочинений А. С. Пушкина поручил мне заново пересмотреть вопрос об атрибуции анонимных статей в «Литературной газете» 1830—1831 гг. В кратком виде итоги этих разысканий были изложены мною в статье «Неизвестные заметки Пушкина в «Литературной газете» 1830 г.» «Временник Пушкинской комиссии», АН СССР, вып. 4—5, М.—Л. 1939.

ражения: «с позволения сказать» между словами: «известною книгою» и «Ивана Выжигина». В целом получается такая фраза: «Не называет ли «Северная пчела» известною книгою, *с позволения сказать*, Ивана Выжигина, где находится странное разделение московского общества на классы, в числе коих один составлен из архивных юношей?» (стр. 161).

12) «Все благоразумные люди предвидели» («Л. г.», 1830, № 23, стр. 186).

13) «„Мне всё советуют“, — говорил однажды Л. Байрон» («Л. г.», 1830, № 24, стр. 193).

14) «С некоторых пор журналисты наши» («Л. г.», 1830, № 36, стр. 293).

15) «Заметка об эпиграмме „Собрание насекомых“» («Л. г.», № 43, стр. 56).

16) «Новые выходки противу так называемой литературной нашей аристократии» («Л. г.», 1830, № 45, стр. 72).

17) «В нынешнем году «Северная пчела» отличалась особенною неблагосклонностью к гг. Загоскину, Пушкину и Киреевскому» («Л. г.», 1830, т. II, стр. 72).

18) «О лжекритиках. Сочинитель «Письма из Рима к издателю «Л. газеты» («Л. г.», № 50, стр. 114).

19) «Анекдот о Байроне» («Л. г.», 1830, № 53, стр. 139—146).

20) «История о богемском короле. Соч. К. Нодье» («Л. г.», 1830, № 55, стр. 153—155).

21) «La Confession Жюля Жанена» («Л. г.», 1830, № 60, стр. 193—195).

Из этого перечня, конечно, прежде всего должны быть исключены статьи, которые в свете современных знаний о стиле и творчестве Пушкина почти наверное не могут принадлежать ему. Если они не пушкинские, то возникает вопрос: чьи же? Отрицание пушкинского авторства здесь получает полную силу только при утверждении подлинного имени автора. Однако тут не всегда можно с полной достоверностью определить имя настоящего автора статьи по языку, стилю, по содержанию критических высказываний, по особенностям и оттенкам литературного вкуса. Казалось бы, выбор между Пушкиным, с одной стороны, и Вяземским, Дельвигом и Сомовым, с другой, не затруднителен. И все же это — не так. Критические задачи и взгляды основного писательского ядра сотрудников «Литературной газеты» частично совпадали. Общий нейтральный фонд языковых и стилистических средств русской литературной речи того времени иногда — при небольшом объеме заметки — заслоняет и затемняет индивидуальные черты и оттенки стиля автора. Сомова можно узнать по некоторой безличности стиля, по отсутствию резкого индивидуального колорита в его сочинениях, по крайней мере журнально-публицистических. Но манера Сомова эклектична и нередко сбивается на стиль Дельвига. Стиль Вяземского, соче-

тающий краски Вольтера, Шатобриана, Бенж. Констана и русской барской простонародности, наиболее индивидуален и характерен. Но в сдержанном и трезвом стиле, освобожденном от назойливого острословия и околесных перифраз, Вяземский сближается с Пушкиным, а иногда и с другими сотрудниками «Литературной газеты». Стиль Дельвига лишен пушкинского разнообразия, но движется в русле тех же традиций публицистической прозы, что и публицистический стиль Пушкина. Поэтому не все ответы на вопрос об авторстве отдельных стилей могут быть точны и убедительны.

В свое время П. В. Анненков и особенно Н. О. Лернер, который первым из пушкинистов XX века решился при извлечении пушкинских статей из «Литературной газеты» выйти за пределы анненковского и ефремовского канона, выдвинули несколько ценных методических принципов, которыми следовало бы руководствоваться в поисках неизвестных сочинений Пушкина. Н. О. Лернер сформулировал эти принципы особенно отчетливо, хотя сам и не сумел ими воспользоваться в должной мере[1]. Так, по мнению Лернера, есть три критерия для признания пушкинского авторства: 1) «Это — стиль писателя, его «рука» (как слабо намекнул Анненков), его индивидуальная физиономия». «Это — главное, но это еще не всё». 2) Пушкин, по словам Лернера, — «весьма ясная литературная личность». «Мы знаем систему его убеждений, концепцию его критических взглядов». Таким образом, принадлежность произведения Пушкину может быть определена на основе исторических и идеологических данных. Наконец, 3) иногда оказывается действительным и «метод исключения». «В некоторых случаях допустить, что иная анонимная статья написана не Пушкиным, — значит допустить одновременное существование никому не известного второго Пушкина»[2].

Последним «методом», то есть методом исключения (если это — метод), Н. О. Лернер особенно увлекался и сильно им злоупотреблял. Поэтому далеко не все его открытия оказались счастливыми. Так, Лернер значительно обогатил сочинения Пушкина за счет критических статей Дельвига. Например, Пушкину были приписаны следующие статьи Дельвига:

1) (О гекзаметрах Мерзлякова) «В третьем нумере «Московского вестника» на нынешний год», из № 16 «Литературной газеты».

---

[1] Н. О. Лернер, Новооткрытые страницы Пушкина. «Северные записки», 1913, февраль; «Пушкин и его современники», вып. XII; Его же. Новые приобретения пушкинского текста. Пушкин, под редакцией С. А. Венгерова, т. VI. Ср. также «Материалы для биографии А. С. Пушкина», Соч., т. I, 1855, стр. 250—251, Соч. Пушкина, изд. П. В. Анненкова, т. V и VII; статья П. В. Анненкова: «Общественные идеалы А. С. Пушкина», «Вестник Европы», 1880, кн. VI.

[2] Пушкин, под редакцией С. А. Венгерова, т. VI, Пг. 1915, стр. 198.

2) (О главе «Евгения Онегина».) «В 39-м № «Сев. пчелы»...» из № 20.

3) Рецензия на «Василия Шуйского» А. В. Станкевича из № 38[1].

Таким образом, прежде чем предпринимать самостоятельные поиски пушкинских произведений, анонимно опубликованных в «Литературной газете», необходимо внимательно разобрать и изучить коллекцию тех статей и заметок, которые разными авторами и на основе разных соображений связывались с именем Пушкина.

Есть несомненные и глубокие различия, несмотря на усилия О. С. Сомова и П. А. Плетнева после смерти А. А. Дельвига сохранить внутреннее единство и последовательность литературного направления этого издания, между «Литературной газетой» 1830 года и «Литературной газетой» за 1831 год. Впрочем, Пушкин и Вяземский находили, что уже к концу 1830 года «Литературная газета» стала «вялой», утратила былую остроту. 13 января 1831 года А. С. Пушкин писал П. А. Плетневу: «Что Газета наша? Надобно нам об ней подумать. Под конец она была очень вяла; иначе и быть нельзя: в ней отражается русская литература. В ней говорили под конец об одном Булгарине; так и быть должно: в России пишет один Булгарин»[2]. А на следующий день — 14 января 1831 года — П. А. Вяземский в письме к Пушкину заявляет: «Что-нибудь, а придумать надобно, чтобы вырвать литературу нашу из рук Булгарина и Полевого. — Что за разбор Дельвига твоему Борису? Начинает последним монологом его. Нужно будет нам с тобою и Баратынским написать инструкцию Дельвигу, если он хочет, чтобы мы участвовали в его газете. Смешное дело, что он не подписывается ни на один исторический журнал и кормится сказками Бульи и Петерб. Польскою Газетою. Притом нужно обязать его, чтобы по крайней мере через № была его статья дельная и проч. и проч., а без того нет возможности помогать ему»[3].

В письме от 22 февраля 1831 года П. А. Плетнев обращается к Пушкину с просьбой прийти на помощь «Литературной газете» и, ограничив права Сомова, самому вместе с Вяземским взяться за «Литературную газету»: «Ты упоминал об издании Северн. Цветов. Это непременно сделать надобно с посвящением Дельвигу. Сомова можно будет вознаградить из выручки такою же суммою, какая приходилась на его долю и прежде. Я даже полагаю, что для пользы же Сомова надобно будет поступить так и с Литературной Газетой. Он ей не придаст живости, без чего

---

[1] См. список безусловно принадлежащих Дельвигу статей, появившихся в «Литературной газете», в «Библиографии», приложенной к «Полному собранию стихотворений А. А. Дельвига», под редакцией Б. В. Томашевского (1934), стр. 505—506.

[2] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 14, АН СССР, 1941, стр. 143.

[3] Там же, стр. 144.

она решительно умрет. Не взяться ли тебе с Вяземским за нее? Будь в каждом ее номере хоть пять строчек то острых, то умных, то живых, и тем она уж поднимется над братиею своею. Вам двоим ничего это не будет стоить, а на будущее время она может сделаться верною арендою, при которой Сомов останется на обыкновенном жалованье»[1].

Это предложение не нашло сочувственного отклика у Пушкина, занятого тогда устройством своей семейной жизни. В письме к Плетневу от 26 марта 1831 года он просит: «Сомову скажи, чтоб он прислал мне, если может, «Лит. Газету» за прошедший год (за нынешний не нужно; сам за ним приеду) да и «Сев. Цветы», последний памятник нашего Дельвига», — и сообщает: «Об альманахе переговорим. Я не прочь издать с тобой последние С. Цветы. Но я затеваю и другое, о котором также переговорим»[2]. Последняя фраза очень знаменательна. Смысл ее несколько раскрывается в письме Пушкина к тому же Плетневу из Москвы от 11 апреля 1831 года: «Мне кажется, что если все мы будем в кучке, то литература не может не согреться и чего-нибудь да не произвести: альманаха, журнала, чего доброго? — и газеты!»[3] Можно догадываться, что Пушкин, разочаровавшись, особенно после смерти Дельвига, в «Литературной газете», начинает мечтать о своем собственном журнале, план которого он затем в письме к А. Х. Бенкендорфу из Царского Села во второй половине июля и излагает: «С радостию взялся бы я за редакцию *политического и литературного журнала*, т. е. такого, в коем печатались бы политические и заграничные новости. Около него соединил бы я писателей с дарованиями и таким образом приблизил бы к правительству людей полезных, которые все еще дичатся, напрасно полагая его неприязненным к просвещению»[4]. Позднее в ответ на расспросы и предположения Вяземского, касающиеся издания журнала, Пушкин заявляет (в письме от 3 сентября 1831 г.): «О газете политической нечего и думать, но журнал ежемесячный, или четыремесячный, третейской можно бы нам попробовать — одна беда: *без мод* он не пойдет, а *с модами* стать нам наряду с Шаликовым, Полевым и проч. — совестно. Как ты? с, или без?»[5]

В письме к П. В. Нащокину (от 22 октября 1831 г.) Пушкин возвращается к теме о журнале: «...Не знаю, не затею ли чего-нибудь литературного, журнала, альманаха или тому подобного. Лень»[6].

Любопытно, что П. А. Вяземский, очевидно, хорошо знавший об этом замысле Пушкина, пишет ему в Царское Село 11 июня

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 14, стр. 153.
[2] Там же, стр. 158.
[3] Там же, стр. 161.
[4] Там же, стр. 256.
[5] Там же, стр. 220.
[6] Там же, стр. 237.

1831 года: «Что твои литературные проекты? Есть ли начало? Хорошо бы с нового года начать журнал, а к новому году изготовить альманачик» [1]. Очевидно, и литературные планы Вяземского в 1831 году обходят «Литературную газету» Сомова.

Необходимо заметить также, что Вяземский в это время энергично работал в «Коммерческой газете», о чем он сообщил Пушкину в письме от 17 июня 1831 года: «Прошу теперь читать меня уже в Коммерческой газете: Отыщи мой взгляд на выставку» [2].

И Пушкин, рисуя юмористически торжественное заседание арзамасцев в Царском Селе по случаю получения Вяземским звания камергера, сообщает Вяземскому в форме протокола заседания, который вел он, «сверчь», избранный секретарем: «Спрашивали члены: Зачем Асмодей не является ни в одном периодическом издании? Секретарь ответствовал единогласно: Он статьи свои отсылает в Коммерческую Газету без имени. Спрашивали члены: Давно ли Асмодей занимается Коммерческой? выигрывает ли он в коммерческую? Председатель ответствовал единогласно же: В Коммерческую выиграл он ключ, и теперь Асмодей перейдет к Банку» [3].

О замысле и плане альманаха Вяземский писал Пушкину 14 июля 1831 года: «Пожалуй, давай готовить альманах: дорожная котомка нашего маленького Гримма-пилигрима (т. е. А. И. Тургенева. — *В. В.*) у меня в руках. Пили Гримма, да и полно! Страниц двадцать или тридцать напилим славных. Я изготовлю литературный отчет о примечательнейших произведениях нашего книжного урожая и так и быть по поводу сему прочту и Рославлева, которого еще не читал и потому не бранил и не браню. Между тем ты собирай стихи свои и других. Напишем к Баратынскому, который удрал в Казань с Энгельгардтовским семейством. Дай повесть, одну из повестей своих; закажи другого Бетговена Одоевскому, поставим на ноги Киреевского, запоем иже-херувимы пред кликушею-Жуковским и чорт что-нибудь из него выломает. Войдешь ли в переговоры с Сомовым и будешь ли требовать его интервенции или нон-интервенции? Только не откладывай дела в длинный ящик и приступим к работе» [4].

Правда, охладев к сомовской «Литературной газете», Пушкин в 1831 году все же изредка посылал туда статьи (кроме того, смотри в № 1 стихотворение «Кавказ», в № 5 сонет «Мадонна» [5]).

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 14, стр. 175.
[2] Там же, стр. 177.
[3] Там же, стр. 207—208.
[4] Там же, стр. 190.
[5] Стихотворение «Мадонна» было напечатано также в альманахе «Сиротка» на 1831 г.

Так, в том же письме к Плетневу 11 апреля 1831 года Пушкин сообщает: «Сомов написал мне длинное письмо, на которое еще не отвечал. Скажу ему, что Делорма я сам ему привезу, потому и не посылаю» [1]. Здесь речь идет о статье Пушкина, посвященной J. Delorme (S-te Beuve) и предназначенной для «Литературной газеты» (напечатана в № 32 за 1831 г. 5 июня).

О своем впечатлении от этой статьи П. А. Вяземский пишет Пушкину в письме с датой — 17 июня (1831 г.): «Я с удовольствием узнал тебя в Делорме. Целую тебя и милую» [2]. В сущности, до сих пор это была единственная статья в «Литературной газете» за 1831 год, несомненно принадлежащая Пушкину (подписана Р.). Совершенно ясно, что, поселившись по отъезде из Москвы с начала июня в Царском Селе и отрезанный карантином в связи с появлением холеры от Петербурга, Пушкин не мог в это время сотрудничать в «Литературной газете» по крайней мере до середины октября этого года.

Показательны также заявления в письмах Пушкина из Царского Села П. А. Вяземскому:

«Здесь я журналов не получаю, и не знаю, что делается в нашем омуте, и кто кого» (11 июня 1831 г.) [3].

«О литературе не спрашивай: я не получаю ни единого журнала, кроме С.-Петербургских ведомостей, и тех не читаю. Рославлева прочел и очень желаю знать, каким образом ты бранишь его. Разговоров о Борисе не слыхал и не видал; я в чужие разговоры не вмешиваюсь. Не пишу покаместь ничего, ожидаю осени» (3 июля 1831 г.) [4].

П. В. Нащокину: «Если бы ты читал наши журналы, то увидел бы, что все, что называют у нас критикой, одинаково глупо и смешно. С моей стороны, я отступился; возражать серьозно — не возможно; а паясить перед публикою не намерен. Да и к тому же ни критики, ни публика не достойны дельных возражений. Нынче осенью займусь литературой, а зимой зароюсь в архивы, куда вход дозволен мне царем» [5].

Правда, Вяземский из Остафьева писал Пушкину в Царское Село 27 июля 1831 года: «Кинь это в Литературную Газету: «В конце длинной статьи, написанной в защиту и в оправдание Булгарина, критикованного Телескопом, г-н Греч говорит (Сын Отечества №   ): *Я решился на сие не для того, чтоб оправдывать и защищать Булгарина (который в этом не имеет надобности, ибо у него в одном мизинце более ума и таланта, нежели во многих головах рецензентов)*. — Жаль же, сказал один читатель, что Булгарин не одним мизинцом пишет».

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 14, стр. 161.
[2] Там же, стр. 177.
[3] Там же, стр. 175.
[4] Там же, стр. 187.
[5] Там же, стр. 196.

А если хочешь, дай другой оборот этому. Во всяком случае на этом мизинце можно погулять и хорошенько расковырять им гузно. Что за лакеи!» [1]

Пушкин так отзывался на это сатирическое предложение Вяземского (в письме от 3 августа 1831 г.): «Литературная газета что-то замолкла; конечно Сомов болен, или подпиской недоволен. Твое замечание о Мизинце Булгарина — не пропадет; обещаюсь тебя насмешить; но нам покаместь не до смеха: ты верно слышал о возмущениях Новгородских и Старой Руси» [2]. И в тот же день Пушкин пишет П. А. Плетневу: «Что же Цветы? ей-богу не знаю, что мне делать? Яковлев пишет, что покаместь нельзя за них приняться. Почему же? разве типографии остановились? разве нет бумаги? Разве Сомов болен или отказывается от издания? Кстати: что сделалось с Литературною Газетою? Она неисправнее Меркурия» [3]. Следовательно, интерес у Пушкина к «Литературной газете» был. Но едва ли Пушкин пересылал в редакцию «Литературной газеты» из Царского Села рукописи своих статей. Ведь даже «Повести Белкина», посланные им с оказией (с лицеистом Эслингом) Плетневу, вернулись назад. «Сказки мои, — сообщает Пушкин в том же письме, — возвратились ко мне, не достигнув до тебя» [4]. Холера прекратилась в первой половине августа, а затем сняты были и карантины. Ср. в письме Н. В. Гоголя к Пушкину от 21 августа 1831 года: «В Петербурге скучно до нестерпимости. Холера всех поразгоняла во все стороны, и знакомым нужен целый месяц антракта, чтобы встретиться между собою» [5].

Таким образом, в 1831 году Пушкин и Вяземский в силу разных причин очень мало внимания могли уделять «Литературной газете». Вот почему трудно согласиться с гипотезой Б. В. Томашевского о возможности приписать Пушкину еще две статьи в «Литературной газете» за 1831 год, подписанные буквой *Р* (тем же инициалом, как и пушкинская статья о Сент-Бёве). Аргументация Б. В. Томашевского исходит из следующего соображения П. В. Анненкова, высказанного в его «Материалах»: «Литературная Газета» 1830 и 1831 гг. заключает две статьи, подписанные буквою Р, какой были подписаны впоследствии «Скупой рыцарь» Пушкина и «Пиковая дама». Первая есть разбор Истории Русского Народа Г. Полевого. Вторая есть рецензия произведений С. Бёва» [6]. Принадлежность этих двух статей Пушкину оказалась бесспорной. Б. В. Томашевский отмечает, что «Анненков ошибся, указав на 2 только статьи за этой подписью. В «Литературной газете» 1831 года есть еще две статьи за этой

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 14, стр. 199.
[2] Там же, стр. 204.
[3] Там же, стр. 206.
[4] Там же.
[5] Там же, стр. 211.
[6] П. В. Анненков, Соч., т. I, СПб. 1855, стр. 298, примечание.

подписью. Появились они в отсутствие Пушкина, но в то время, когда Плетнев умолял Пушкина и Вяземского поддержать хиреющую газету своим участием... Первая заметка написана в защиту Снегирева, которого впоследствии Пушкин приглашал в свой «Современник», и направлена против «Московского вестника», с которым у Пушкина были в это время натянутые отношения. Заметка эта упомянута в № 21 «Литературной газеты» в качестве «принадлежащей почтенному нашему корреспонденту». Для ее понимания необходимо иметь в виду статью в последней книжке «Московского вестника» за 1830 год (отдел «Критика», стр. 146—164). Другая статья имеет в виду «Современную библиографию» «Московского телеграфа» (1831, № 5, стр. 85—93 и 96)»[1].

В «Московском вестнике» 1830 года (№ XXI—XXIV) в отделе «Критика» напечатано «Письмо к редактору „Московского вестника"», заключающее в себе разбор Латинской речи, произнесенной профессором Снегиревым на университетском юбилее. Автор этого письма Евдоким Лущенко прежде всего указывает на важность освещения в печати актовых университетских речей знаменитых профессоров. «Ибо, не говоря о том, что это суть плоды долговременного и постоянного занятия наукою и, следовательно, произведения, которые можно почитать совершеннейшими и из коих наиболее можно поучиться, часто бывает еще и то (как говорят), что некоторые из них (особенно на латинском языке) пишутся года по три и более и потому всегда требуют особенного уважения как образцовые в своем роде» (146—147). Далее Евдоким Лущенко признается, что, несмотря на свою малую начитанность в текстах на латинском языке, при ознакомлении с речью проф. Снегирева, он «не мог прочесть ни одной страницы... почти ни одного периода без того, чтобы не спотыкнуться на какое-нибудь слово, или фразу, или целую мысль» (148). Характерно следующее заявление автора письма: «Но как в речи сей столь много выпуклостей, что даже и с посредственным знанием языка можно усмотреть все неправильности, то я и останавливаюсь только на самых очевидных, и то в одном вступлении. Ибо на подробное рассмотрение всей речи надобно много времени» (150).

Критическое рассмотрение и начинается со слова jubilaeum. Указывается на неведение проф. Снегирева, что jubilaeus есть прилагательное, а не существительное и что, следовательно, форма рода его определяется «существительным выраженным или подразумеваемым. Если подразумевается annus (jubilaeus annus), то форма имен. множ. должна быть jubilaei, а не jubilaeum, как у Снегирева. Ведь «злые люди пожалуй скажут, что автор не умеет согласовать существительного с прилагательным,

---

[1] Б. Томашевский, Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения, стр. 123—124.

а добрые — что будут думать о его познании в латинском языке и о его лекциях? Что скажут, когда увидят, что г. профессор не умел без ошибки назвать того праздника, на коем он избран быть оратором?» (151—152).

Несмотря на тождество подписи Р с подписью позднее в № 32 за 1831 год (5 июня) напечатанной пушкинской статьи о сочинениях J. Delorme (S-te Beuve) и ранее в № 4 (16 января 1830 г.)— опубликованной статьи об «Истории русского народа» Н. Полевого (см. свидетельство Вяземского: «Русский Библиофил», 1914, апрель), статью в «Смеси» «Лит. газеты» № 18 (от 27 марта 1831 года, стр. 148) нет решительно никаких оснований приписывать Пушкину. Содержание статьи — историко-этимологическое. Речь идет об этимологии слова *юбилей* (в связи с тем, что Снегирев в своем письме о латинской речи, напечатанном в ч. VI «Московского вестника» на 1830 г. (стр. 146) признал его прилагательным) и об его историческом применении в разные эпохи.

Автор заметки в «Литературной газете» заявляет: «jubilaeus есть имя существительное производное от еврейского слова. Между разными значениями, ему присвоенными, значит оно прощение (remissionis múnus). Употребляется оно и как прилагательное, напр., jubilaeus annus, jubilaeum festum. Но юбилей, возобновленный папами в XIV столетии, праздновался не в продолжение года, а через 100, потом через 50 лет; следственно, г. Снегирев не ошибся и нельзя не пожалеть, что журналист напечатал без примечания бранчивое письмо на почтенного профессора» (148).

Прежде всего следует отметить не встречающуюся в подлинных сочинениях Пушкина конструкцию: «бранчивое письмо *на* почтенного профессора». В языке Пушкина слово *бранчивый* употребляется абсолютивно, то есть независимо от управления падежами существительного и вне связи с предлогами. Например, «потешил дерзости бранчивую свербежь», «бранчивые и напыщенные выражения», «бранчивые критики» и т. п. [1]. Конструкция — *письмо на* кого-нибудь — также несвойственна языку Пушкина [2].

Но вместе с тем необходимо указать на то, что этимология слова *юбилей*, предлагаемая в рассматриваемой заметке, и в настоящее время в основном считается вполне приемлемой. В «Russisches Etymologisches Wörterbuch» von Max Vasmer (B. III) под словом «юбилей» читаем: «юбилей,éя 'jubiläum', seit Peter d. Gr., s. Smirnov 351. Über nhd jubiläum aus lat. iubilaeum, urspr. iubilaeus annus, das auf hebr. Jôbêl 'Widderhorn' zurückgeht, s. Littmann 29, Kluge — Götze EW 269, Walde — Hofmann I 719 ff» (S. 466). Таким образом, критическое заме-

---

[1] «Словарь языка Пушкина», т. I, М. 1956, стр. 169—170.

[2] См. «Словарь языка Пушкина», т. III М. 1959, стр 350—351.

чание автора заметки «Литературной газеты» касается лишь первого слова речи Снегирева: «Не имея речи под руками, разбирать ее не могу и в знании критика оной не сомневаюсь; но первое слово речи критиковано им напрасно».

Едва ли Пушкин мог пуститься в полемику из-за этимологии первого слова латинской речи, из-за спора о том, является jubilaeus существительным или прилагательным (что с синтаксической точки зрения даже для латинского языка не так существенно; ср. употребление nemo в функции существительного и прилагательного). Таким образом, нет решительно никакой «зацепки», кроме буквы «Р», для того, чтобы связать эту заметку с именем Пушкина. В № 20 «Литературной газеты» (апрель 6) за 1831 год отдел «Смеси» начинается такой заметкой: *«Новая грамматическая поправка.* В 18-м № «Литературной газеты» один почтенный наш Корреспондент отстоял грамматические права латинского речения: jubilaeus, права, на кои покушался некоторый критик. Справедливость требует, чтоб мы оказали таковую же защиту одному Французскому слову. В 4-м № Телескопа, в статье о книге: Canevas méthodique et chronologique etc, сказано, что Автор помянутой книги называет г-на Полевого l'elegant historien — щеголь-историк. Сей перевод не совсем точен: слово elegant, приданное здесь историку Русского народа, есть имя прилагательное, и критику следовало бы перевести сие выражение по крайней мере так: щеголеватый Историк. В точности сего последнего перевода мы ссылаемся на самого г. Полевого, известного своими глубокими познаниями в Лингвистике. В 1-й книжке «Московского телеграфа» за 1831 год на стр. 15 славный французский проповедник назван щеголеватым» (165—166). Естественно, возникает вопрос: мог ли автор этой заметки, очевидно, издатель «Литературной газеты» О. М. Сомов, назвать А. С. Пушкина «одним почтенным нашим корреспондентом»? Ответ на этот вопрос может быть только отрицательный. Да Сомов и не мог бы пушкинскую заметку развивать и продолжать в таком стиле. Невозможность связать с именем Пушкина заметку о слове *юбилей*, подписанную буквой «Р», уже заранее настраивает скептически и в отношении принадлежности Пушкину другой логико-грамматической и риторической статьи, помещенной в «Литературной газете» № 27 (11 мая) за 1831 год и подписанной тем же «пушкинским» знаком «Р». Для этой статьи Б. В. Томашевский не мог привести никаких фактов в пользу авторства Пушкина, кроме указания на подпись «Р». Но если эта подпись, как показывает заметка о юбилее, отнюдь не является бесспорным свидетельством пушкинского наследия, то отпадают все надежды как-то приблизить эту статью, направленную против Полевого, к творчеству Пушкина. Прежде всего в языке этой статьи встречаются такие лексические новообразования и такие фразеологические обороты, которые чужды словарю Пушкина. Например, «по *высоковзглядным* расчетам г. По-

левого», «обращает *невыгодное внимание* на такие сочинения, в которых не указывает ни малейшей ошибки»; «имеем мы перед глазами до 40 особых превосходных *творений об эстетике», «постановлены* ясные и особые формы» и т. п. (см. «Словарь языка Пушкина» под соответствующими словами). Да и самый стиль критики Полевого — беззубый и плоский — не имеет ничего общего со стилем Пушкина. Достаточно одной иллюстрации: «Говорить и делать — две вещи совсем разные: пусть издатель Телеграфа без шуму, без порицания других писателей, напишет курс словесных наук по своей новой системе, в которой бы ни одна наука нигде и ни в чем не смешивалась с другою; и если оный курс найдется удовлетворительнее прежних, то за ним будут и честь и слава и общее употребление» («Л. г.», 1831, № 27, стр. 222).

Таким образом, предположение Б. В. Томашевского о принадлежности Пушкину статей в № 18 (от 27 марта) и в № 27 (11 мая) «Литературной газеты» за 1831 год не может быть обосновано. Оно не только недоказуемо, но и невероятно. Однако это не значит, что, кроме стихотворения «Кавказ», подписанного «А. Пушкин» (в № 1 «Литературной газеты» за 1831 г., а также перепечатки сонета «Мадонна» и анонимной статьи о сочинениях Сент-Бёва (в № 32), Пушкин так ничего и не дал из своей продукции в «Литературную газету» за 1831 год.

Есть основания подозревать, если не прямое участие Пушкина в написании разбора появившейся в №№ 17 и 18 «Московского телеграфа» статьи под названием: «Малороссия, ее обитатели и история», то во всяком случае косвенное сильное пушкинское влияние на ее автора («Л. г.», 1831, № 8, 5 февраля, «Ученые новости», стр. 66) [1].

Кроме того, можно высказать вероятную догадку (доказать которую в настоящее время нет никакой возможности), что Пушкину принадлежит афористическая заметка, помещенная в «Смеси» № 5 «Литературной газеты» за 1831 год (стр. 42):

«Г. Издатель Телеграфа объявил со свойственной ему скромностью, что «Журнал его и впредь хуже не будет». На сие Молва тотчас ему заметила, что и Г. Издатель Телеграфа невозможного сделать не может. А мы с своей стороны заметим Молве, что шутка ее остроумна, но не совсем справедлива. Издатель Телеграфа первым № своего журнала на нынешний год доказал, что для него и невозможное возможно». Так как издатель (то есть О. М. Сомов) поставил свою подпись под рецензией на повесть В. Ушакова «Киргиз-Кайсак» («Л. г.», 1831, № 5, стр. 42), а полной своей фамилией (Сомов) расписался под помещенным в том же номере «Литературной газеты» окончанием своей статьи «Новые русские журналы» (стр. 39—41), то, очевидно,

[1] См. главу «Об авторстве двух статей «Литературной газеты» 1830—1831 гг. на украинские темы (Сомов, Пушкин, Гоголь?)».

ироническая заметка в «Смеси», направленная против Полевого, написана не О. М. Сомовым. Кем же? Очевидно, Пушкиным или Вяземским.

Вопрос об участии Пушкина в «Литературной газете» за 1830 год, привлекший внимание многих ученых, все же еще далек от окончательного решения [1]. Многие статьи «Литературной газеты» 1830 года, приписанные Пушкину, начиная с П. В. Анненкова и кончая Б. В. Томашевским, еще не прикреплены к их подлинным авторам. Между тем для пушкиноведения имеет большое значение работа по установлению авторства тех статей, в писании которых «заподозрена рука Пушкина» (как выразился Б. В. Томашевский). Только недавно выяснился окончательно вопрос о принадлежности Дельвигу таких, например, статей в «Литературной газете», как «В третьем нумере Московского Вестника на нынешний год» (о гекзаметрах Мерзлякова) из № 16 за 1830 год [2] или «В 39 № „Северной Пчелы"...» (о VII главе «Евгения Онегина») из № 20 [3].

Еще до сих пор не прекратились попытки ввести в собрание сочинений Пушкина ту или иную из связывавшихся когда-нибудь с именем Пушкина статей. Таким образом совершенно необходимо прежде всего подвергнуть точной критической проверке доводы и основания в пользу принадлежности Пушкину тех сомнительных статей, которые ему приписывались и приписываются.

---

[1] Ср., например, статью П. В. Анненкова «Общественные идеалы А. С. Пушкина» («Вестник Европы», 1880, № 6, стр. 601); его же, «Материалы для биографии А. С. Пушкина» (А. С. Пушкин, Соч., т. I, 1855), стр. 250—251; статьи Н. О. Лернера: «Новооткрытые страницы Пушкина» («Сев. записки», 1913, февраль; «Пушкин и его современники», вып. XII, СПб. 1909); «Новые приобретения пушкинского текста» («Пушкин под редакцией С. А. Венгерова», т. VI); книгу Н. Синявского и М. Цявловского: «Пушкин в печати», М. 1914; статьи В. Я. Брюсова: «Русский архив», М. 1916, 1—3; «Биржевые ведомости», 1916, 21 октября, № 15875; книгу Б. В. Томашевского: «Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения», Л. 1925; Дополнения: «К вопросу об участии Пушкина в «Литературной газете»; т. IX Сочинений А. С. Пушкина, изд. АН СССР, Л. 1928; ср. также т. IX, вып. 2, примечания; статьи Н. К. Замкова: «К истории «Литературной газеты» барона А. А. Дельвига» («Русская старина», 1916, май); «К цензурной истории произведений Пушкина» («Пушкин и его современники», вып. XXIX—XXX); ср. также издания сочинений Пушкина: Геннади, Ефремова, П. Морозова, С. А. Венгерова, «Красной нивы», Гослитиздата и «Academia». Ср. также: А. Фомин, «К вопросу об авторах неподписанных статей в «Литературной газете» 1830 г.», СПб. 1914; Л. А. Фин, «П. В. Анненков, первый издатель и биограф Пушкина». Сб. «А. С. Пушкин», Сароблгиз, 1937.

[2] Эта статья Дельвига, приписанная Пушкину Анненковым, была включена в круг несомненно пушкинских произведений в т. IX Сочинений Пушкина, изд. АН СССР, 1928—1929. Находка автографа Дельвига не разубедила Н. К. Козмина (примеч., стр. 950—951).

[3] Ср. список (далеко не полный) безусловно принадлежащих Дельвигу статей «Лит. газеты» в «Библиографии», приложенной к «Полному собранию стихотворений» А. А. Дельвига под редакцией Б. В. Томашевского (1934), стр. 505—506.

1) «Когда Макферсон издал „Стихотворения Оссиана"...» («Лит. газета», 1830, № 5). С № 3 по № 13 и, может быть, даже по 14 в «Лит. газ.» нет статей А. А. Дельвига, который в это время отсутствовал в Петербурге. Сомову, как показывает изучение «Лит. газеты», сначала была поручена лишь нейтральная библиографически-аннотационная и переводная работа. Заметка о Макферсоне, в основном, состоит из переводных цитат. В стиле ее не видно ярких индивидуальных примет слога Вяземского (кроме, может быть, одного примера: «Закипела жаркая *война на перьях*»). Конструкция *война на перьях* и соответствующее каламбурное лексико-фразеологическое сочетание не встречаются в языке Пушкина (см. «Словарь языка Пушкина» — под словами *война* и *перо*). Но это выражение может принадлежать и Сомову. Кроме того, слово *делатель* («...Доктор Джонсон, человек отменно грубый, сильно напал на Макферсона и называл его обманщиком и злоумышленным *делателем* подлогов») неизвестно в других сочинениях Пушкина и занесено в «Словарь языка Пушкина» только из этой статьи.

Слово *покушение* сочетается в языке Пушкина только с предлогом *на* (см. «Словарь языка Пушкина», т. III, стр. 493). Между тем в рассматриваемой заметке «Литературной газеты» употреблен предлог *против:* («отражать всякое *насильственное против меня покушение*»).

Но все это, конечно, еще не исключало вполне гипотезы об участии Пушкина в написании этой статьи, тем более что ярких следов стиля Вяземского в ней не находили.

В первых номерах «Литературной газеты» литературная полемика, по-видимому, была сосредоточена в руках основных членов редакции. По методу исключения, статью о Макферсоне и Джонсоне пушкинисты стремились приписывать Пушкину. Статья «Когда Макферсон...» была приписана Пушкину Н. О. Лернером в 1913 году [1] и входит, начиная с издания ГИХЛ (1933, т. V, стр. 919) и кончая полным академическим и составленными на его основе последующими изданиями, во все собрания сочинений А. С. Пушкина, в отдел Dubia. Правда, в сочинениях Пушкина еще один раз встречается имя Джонсона, но в ином, даже противоречащем контексте. В статье, посвященной «Слову о полку Игореве», Пушкин писал: «Некоторые писатели усомнились в подлинности древнего памятника нашей поэзии и возбудили жаркие возражения. Счастливая подделка может ввести в заблуждение людей незнающих, но не может укрыться от взоров истинного знатока. Вальполь не вдался в обман, когда Чаттертон прислал ему стихотворения старого монаха Rowley, Джонсон тотчас уличил Макферсона» [2]. Между тем в приписы-

---

[1] См. статью Н. О. Лернера в журн. «Северные записки», 1913, февраль, стр. 28—44.

[2] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. XII, 1949, стр. 147.

ваемой Пушкину статье «Лит. газ.» считается недоказанною подделка Макферсона. «Когда Макферсон издал *Стихотворения Оссиана* (перевод, подражание или собственное сочинение, — этот вопрос, кажется, доселе еще не решен)»... «Потом начали догадываться, допытываться и дознались (вправду или нет), что поэмы Оссиановы были поддельные»... Сам доктор Джонсон изображается в статье лишь как человек «отменно грубый».

Таким образом, для автора статьи он является лишь типическим воплощением бранчивого и грубого критика. Весь эпизод столкновения между Макферсоном и Джонсоном лишен принципиальной историко-литературной остроты. Он служит лишь аллегорической басней для морально-полемического вывода применительно к литературной современности. «Предлагаем это письмо как поучительный пример для наших журнальных критиков. И почему нашим Адиссонам не быть и нашими Джонсонами?» Но в этой плоскости тема о критике и полемике, о «неприличных и пристрастных выходках некоторых журналистов», затронутая Пушкиным в «Отрывке из литературных летописей», возродилась во второй статье Пушкина об «Истории русского народа» Н. Полевого («Лит. газ.», 1830, № 12): «Сказав откровенно наш образ мыслей насчет *Истории Русского народа,* не можем умолчать о критиках, которым она подала повод. В журнале, издаваемом ученым, известным профессором, напечатана статья[1], в коей брань доведена до исступления; более чем в 30 страницах грубых насмешек и ругательства нет ни одного дельного обвинения, ни одного поучительного показания». После упреков «Московскому вестнику» Пушкин заключает: «Ужели так трудно нашей братье критикам сохранить хладнокровие? Как не вспомнить по крайней мере совета старинной сказки:

То же бы ты слово,
Да не так бы молвил».

Понятно, что бранные эпитеты Джонсона, воспроизводимые в заметке «Лит. газеты» («обманщик и злоумышленный делатель подлогов»; «глупое и бесстыдное письмо»; «угрозы какого-нибудь негодяя»; «я считал вашу книгу подложною», и т. п.), воспринимались на фоне тех ругательств, которыми осыпала русская критика «Историю русского народа» Полевого.

В самом деле, в «Вестнике Европы» Каченовского (1830, № 1) собран критиком (Надеждиным) такой букет бранных выражений для Н. А. Полевого: «рука, упражнявшаяся доныне только в подпускании шутих и заряде хлопушек» (39); «отважное хвастовство и решительная самонадеянность» (39); «лохмотья отъявленной нищеты», «уродливость изувеченного натурой калеки» (41—42); «ето—не более как безобразный хаос уродливых слов,

[1] «Выписки, коими наполнена сия статья, в самом деле пойдут в пример галиматьи, но и самый текст от них не отличается». (Сноска. — *В. В.*)

скрыпящих под тяжестью уродливых мыслей, нахватанных и оттуда и отсюда — без разбора, плана и цели: пустомыслие, оправленное пустословием, не имеющим даже жалкого преимущества — одурять внимание чадным куревом философического обскурантизма; одним словом — старая ветошь, даже не перешитая по новому покрою, на которой могло бы зазеваться праздношатающееся любопытство!..» (45) «Она призывает на себя смех задорностью, негодование чванством: и — только!..» (45); «Но отчего ж такая абсолютная ничтожность? Отчего такое бессмыслие в содержании? Отчего такое безобразие в обработке?..» (45, 46) «Наш витязь, вздумав сделаться историком, рассудил приодеться в те же очарованные доспехи туманного пустословия... Он считал себя уполномоченным на бессудное проповедование всякого вздора» (48, 49), на «паясничество и арлекинство» (50). «Можно ль составить что нелепее, нескладнее, безобразнее или — говоря языком самого сочинителя — диче?..» (50—51). «Так понимаемую — если только ета галиматья может быть понимаема — *Историю* нам советуется прежде и паче всего отличать от *простого врожденного человеку желания знать прошедшее*» (51). Многое в этой истории «стянуто у Тьерри, но так искусно, что хозяин с удовольствием согласится отказаться от своей собственности» (53). Автор «исполнил свою затею похватски!» (там же, примеч.). «О Гизо! о Геерен! о Тьерри! о Гердер! думали ли вы, что, в возмездие за ваши великие труды, суждено будет бессмертным именам вашим заключать собой столь нелепое, столь уродливое, столь дикое буесловие?..» (57) «Как же можно столь отважно тешиться над простодушным легковерием, погромыхивая пустыми словами без всякого смысла?» (61) «Почтеннейший изобретатель нового имени для Русской Истории. В упоении самодовольствия он просмотрел, что похищенною у Гердера мыслию сам же опровергает драгоценное свое изобретение, на коем основывал свою славу» (59—60). «Все пустились в воровство» (61, *примеч.*). «И наш писака смеет говорить, что Карамзин увлекался ложным понятием о политической системе! Не захочет ли он также похвастаться пред ним и той безурядицей, которая составляет увертюру *Истории Русского Народа?* Ето сделано также совсем не по-карамзински!.. Оригинально нелепо...» (63—64). «Что — ежели это нелепое творение будет действительно прочтено великим человеком, которому так дерзко навязано?» (67) Нибур, видя «буйное велеречие несомнительной уверенности», «что скажет он тогда о писаке, обеспокоившем его внимание истертою ветошью, выданною за свежий товар — нового фасона и лучшей доброты?» (68). Оправдывая «уродливейшую нелепость» своих писаний, Полевой скажет тоном спокойной невинности: «Да чего вы от меня требуете! Ведь эта История—мое сочинение! Я взялся сочинить Историю — и — сочинил, как сумелось!» «Ему захотелось перетянуть Карамзина, а дотянулся ли и до Глинки?.. Дело еще сомнительное... *История*

Российская Глинки подогрета по крайней мере горячею любовью к отечеству, которую следовало бы, конечно, растворить несколько благоразумием: но Историю Русского Народа!.. Сие море великое и пространное: тамо гады, их же несть числа: животные малые с великими!» (71—72). Таким образом, автор статьи, рассказывая о Джонсоне, метил в «Вестник Европы», в Каченовского и в Надеждина.

Но Пушкин был недоволен и бранной критикой «Московского вестника». «...Критика Погодина ни на что не похожа», — писал он Вяземскому.[1] «Гремящая статья» Погодина, как называл ее сам автор, так характеризовала «Историю русского народа»: «Самохвальство, дерзость, невежество, шарлатанство в высочайшей и отвратительнейшей степени, высокопарные и бессмысленные фразы, все прежние недоразумения, выписки из Карамзина, переведенные на варварский язык и пересыпанные яркими нелепостями автора, несколько чужих суждений, непонятных и не развитых, ни одной мысли новой, ни истинной, ни ложной, ни одного объяснения исторического, ни одного предположения, ни вероятного, ни сомнительного, ни одной догадки, — и по нескольку строчек на странице, написанных правильно из готовых выражений; вот отличительный характер нового сочинения, если уже не грех называть сочинением всякую безобразную компиляцию»[2].

В статье «Когда Макферсон издал „Стихотворения Оссиана"...» есть и другие полемические выпады против «Вестника Европы» и его редактора Каченовского. Эту статью легче понять в связи с пушкинским «Отрывком из литературных летописей». Именно на фоне этого произведения получают надлежащий — живой и современный — смысл такие строки из письма доктора Джонсона: «Я всеми мерами буду стараться отражать всякое насильственное против меня покушение; а чего не могу сделать сам, то сделают за меня законы. Надеюсь, что угрозы какого-нибудь негодяя никогда не отклонят меня от стремления изобличать обман» («Лит. газ.», 1830, № 5, стр. 50). Тут крылся явный намек на Каченовского и его распрю с Полевым. Каченовский заявил (в «Вестнике Европы», 1829, ч. 163, № 24, стр. 304): «препираться с Бенигною я не имею охоты, отказавшись навсегда от бесплодной полемики; а теперь не имею на то и права, предприняв другие меры к охранению своей личности от игривого произвола сего Бенигны и всех прочих». Вслед за этим «оскорбленный как издатель В. Е., г. Каченовский решился требовать защиты законов, как ординарный профессор, статский советник и кавалер, и явился в Цензурный Комитет с жалобою на цензора, пропустившего статью г. Полевого». Однако, по ядовитой летописи Пушкина, «Михаил Трофимович несколько раз дозволял себе личности в своих критических статейках... и все сие в

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 14, стр. 61.
[2] «Московский вестник», 1830, ч. I, № 2, стр. 165.

непристойных, оскорбительных выражениях». А перед этим Пушкин с едкой иронией характеризовал «критики» Каченовского в таком мечтательном стиле: «Критики г. Каченовского должны будут иметь решительное влияние на словесность. Молодые писатели не будут ими забавляться, как пошлыми шуточками журнального Гаера (в рукописи было: «как статьями, наполненными восклицаниями, пошлою бранью и неуместными цитатами»). Писатели известные не будут ими презирать, ибо услышат окончательный суд своим произведениям, оцененным ученостью, вкусом и хладнокровием». Таким образом, Джонсон-Каченовский себе позволял такие грубые полемические выпады, каких сам не терпел со стороны других, прибегая к защите законов. Именно это забавное противоречие демонстрируют бранные фразы из мнимого письма Джонсона: «ваше глупое и бесстыдное письмо», «угрозы какого-нибудь негодяя» и т. п. На этот же стиль Каченовского указывал в своей объяснительной записке цензор С. Н. Глинка. Все это, наконец, было художественно воспроизведено Пушкиным в эпиграмме «Журналами обиженный жестоко, Зоил Пахом печалился глубоко» [1].

Таким образом, «Литературная газета», воспользовавшись литературной полемикой около «Истории русского народа» Полевого, в статье «Когда Макферсон издал „Стихотворения Оссиана“...» еще раз свела счеты с «Вестником Европы» и с Каченовским. Вопрос об авторской принадлежности статьи «Когда Макферсон...» не решается бесспорно. Доводы в пользу авторства Пушкина очень слабы и сомнительны, в пользу Вяземского — совсем единичны.

На авторство Пушкина может указывать синтаксический строй заметки, состоящий из нераспространенных предложений, скупой на эпитеты. Характерно до некоторой степени для пушкинского стиля своеобразное обострение конкретных значений глагольных приставок и основ: «все с восхищением *читали* их и *перечитывали*»; «потом начали *догадываться, допытываться и дознались*»; в переводе письма Джонсона: «а слышанное мною о вашем характере заставляет меня обращать внимание не на то, что вы *скажете,* а на то, что вы *докажете*».

Ср. в пушкинской заметке о Дурове: «Всевозможные способы достать их (сто тысяч рублей) были им *при*думаны и *пере*думаны».

Все это не решает, однако, вопроса. Вероятнее всего, составителем заметки был О. М. Сомов, а потом она лишь подверглась редакционной правке со стороны Пушкина.

2) Б. В. Томашевский «догадывался», что Пушкину может принадлежать заметка о «Карелии» Глинки в № 6 «Литературной газеты», «очень близкая по тону с отзывом Пушкина об этом

[1] «Московский телеграф», 1829, № 7, стр. 257.

произведении, помещенном в № 10»[1]. Но эта догадка опровергается историко-литературными фактами. За печатанием поэмы Глинки наблюдал О. М. Сомов. Он держал — вместе с бывшим секретарем «Вольного Общ. люб. Росс. Слов.» А. А. Никитиным — корректуру. Н. К. Замковым в статье «Пушкин и Ф. Н. Глинка»[2] было опубликовано письмо О. М. Сомова к Ф. Глинке от 22 января 1830 года, в котором Сомов сообщал: «Карелия ваша мне не чужая: в нынешнем (6-ом) № Газеты будет о ней сказано от души». Любопытно, что между суждениями письма Сомова о Карелии и краткой заметкой «Лит. газеты» есть совпадения. Так, Сомов пишет о «Карелии»: «Многие места в ней мне очень нравятся; особливо картины мест, поверья и сказки о Витязе-Заонеге. Она отпечатается к концу нынешнего месяца. Примечания к ней я переметил». Ср. текст заметки «Литературной газеты»: «К концу сего месяца отпечатается: Карелия, или Заточение Марфы Иоанновны Романовой, описательное стихотворение Ф. Н. Глинки, в четырех частях или песнях. В раме исторического события поэт изобразил предания и поверья *лесной Карелы.* Четыре сказки о *Витязе-Заонеге,* помещенные в 3-й части, носят на себе общую печать русских народных сказок: чудесное в подвигах и богатырских встречах. Но более всего читателям понравится в Карелии местность тамошнего края, изображенная во всей дикой красоте ее. Примечания о нравах, обычаях и поверьях Карелов и проч. и проч. также весьма любопытны» (48).

Однако сравнение стиля этой заметки с позднейшим «Обозрением Российской словесности» О. М. Сомова в «Сев. цветах на 1831 г.» убеждает в том, что, вероятно, по рукописи Сомова действительно прошлась пушкинская рука. Сомов писал в «Сев. цветах» о «Карелии» то же, но расплывчато, многословно и цветисто: «Событие, заимствованное поэтом из Истории, служило ему только рамами для поэмы описательной. Прекрасная в своей дикости природа Карелии, с ее чудными водопадами, с ее дремучими лесами, несчетными озерами и тундрами, изображена в картине великолепной, верной, заманчивой своим разнообразием. Одно из вводных лиц, назидательный собеседник знаменитой заточенницы, Марфы Иоанновны, рассказывает ей свою повесть, в которой поэт искусно совокупил с превратностями жизни инока набожные свои мечтания и восторги духовные, излитые в лирических отрывках. Нравы лесной Карелы, ее предания и поверья, духи, населяющие ее северные пустыни, народные сказки ее — все это набросано кистью смелою и пленяет теплотою красок, которою отличаются произведения нашего поэта живописца»[3].

---

[1] Б. В. Томашевский, Пушкин, стр. 122.
[2] «Пушкин и его современники», т. VIII, вып. 29—30, стр. 92.
[3] «Северные цветы на 1831 г.», стр. 44—45.

Симптоматично, что в своей рецензии на «Карелию» Глинки Пушкин ссылается на эту заметку как на «краткое изложение содержания сей поэмы», вполне его удовлетворяющее. «В № 6-м Литер. Газеты было вкратце изложено содержание сей поэмы». Рецензия Пушкина опирается на это изложение. Например, в рецензии читаем: «Духи основали свое царство в пустынях лесной Карелы. Вот как поэт наш изображает их». Заметка начинается той же мыслию: «В раме исторического события поэт изобразил предания и поверья лесной Карелы». Стиль Пушкина здесь ярче выступает из такого сопоставления с образами пушкинской рецензии на «Юрия Милославского», помещенной в предшествующем № 5 «Литературной газеты»: «Романическое происшествие без насилия входит в раму обширнейшую происшествия исторического» (стр. 38). «Приверженность к чудесному» — по Пушкину, признак готической народной, то есть романтической поэзии (см. «О ничтожестве литературы русской»).

«Местность тамошнего края, изображенная в дикой красоте»; ср. «Г-н Полевой утверждает, что дикая поэзия согревала душу скандинава» («О истории Полевого», ст. II). Ср. «Катенин... вздумал показать нам Ленору в энергической красоте ее первобытного создания» («О сочинениях П. А. Катенина»).

3) Рецензия на роман Альфреда де Виньи «Сен-Марс, или Заговор при Людовике XIII» из № 7 «Литературной газеты» 1830 года была приписана Пушкину Б. В. Томашевским [1]. Главным основанием этой догадки послужил восторженный отзыв рецензента о романе Манцони «Обрученные». Известно, как высоко ставил Пушкин это произведение Манцони. Развивая те же мысли в комментарии к переписке Пушкина с Е. М. Хитрово, Б. В. Томашевский старается подтвердить свою гипотезу также указанием на «сходство в концепции романа Манцони в ее понимании критиком «Литературной газеты» с сюжетной схемой „Капитанской дочки"» [2]. Но этот аргумент не имеет большого значения, так как сюжетная схема и «Обрученных» и «Капитанской дочки» восходит в основном к Вальтеру Скотту. Следовательно, сюжет «Капитанской дочки» мог сложиться у Пушкина независимо от влияния Манцони (ср., например, ту же сюжетную схему в романе В. Зотова «Леонид, или Некоторые черты из жизни Наполеона», 1832). Однако есть все основания утверждать, что эта статья о Сен-Марсе написана не Пушкиным, а вероятнее всего — О. М. Сомовым. Против принадлежности этой статьи Пушкину говорит явное несоответствие критической оценки в ней «Сен-Марса» с неизменно отрицательными отзывами Пушкина об Альфреде де Виньи («чопорном, манерном») и об

---

[1] Б. В. Томашевский, Пушкин, стр. 122—123; ср. «Письма Пушкина к Елизавете Михайловне Хитрово», Л. 1927, стр. 250—251.

[2] «Письма Пушкина к Елизавете Михайловне Хитрово», Л. 1927, стр. 250—251.

его «облизанном романе» (см. статью «Всем известно, что французы народ самый антипоэтический»; письмо к М. П. Погодину в начале сентября 1832 г.; статью «О Мильтоне и Шатобриановом переводе „Потерянного рая"»). Пушкин писал в своей статье «Всем известно, что французы народ самый антипоэтический» (1832): «Не знаю, признались ли наконец они в тощем и вялом однообразии своего Ламартина, но тому лет 10 они без церемонии ставили его наравне с Байроном и Шекспиром — Cinq Mars, посредственный роман графа де Виньи,— равняют с великими созданиями Вал. Скотта». В статье «О Мильтоне и Шатобриановом переводе „Потерянного рая"» Пушкин отзывается о «чопорном, манерном» Альфреде де Виньи и его «облизанном романе» в тех же выражениях: «Что сделал из него [из Мильтона] г. Альфред де Виньи, которого французские критики без церемонии поставили на одной доске с В. Скоттом?»...

Вскрыв исторические, бытовые и литературные несообразности, нелепости вымыслов в развитии «Сен-Марса», Пушкин иронизирует: «А какое дело графу де Виньи до всех этих нелепых несообразностей? Ему надобно, чтоб Мильтон читал в парижском обществе свой Потерянный Рай и чтоб французские умники над ним посмеялись и не поняли духа великого поэта... и из этого выйдет... эффектная сцена»... С точки зрения исторического реализма, Пушкин выдвигает целый ряд возражений против литературного метода Альфреда де Виньи: «Или мы очень ошибаемся, или Мильтон, проезжая через Париж, не стал бы показывать себя, как заезжий фигляр, и в доме непотребной женщины забавлять общество чтением стихов, писанных на языке, неизвестном никому из присутствующих, жеманясь и рисуясь, то закрывая глаза, то возводя их в потолок. Разговоры его с Дету, с Корнелем и Декартом не были бы пошлым и изысканным пустословием». «Удивительным вымыслам» графа де Виньи, не довольствующегося «простым, незначащим и естественным изображением», а всегда бьющего на внешний «еффект», Пушкин противопоставляет «просто написанную картину» другого живописца — именно Вальтера Скотта. В письме к М. П. Погодину (в первой половине сентября 1832 г.) Пушкин, набрасывая программу своей газеты «Дневник», с неизменным постоянством повторил отрицательный отзыв о романах А. Виньи: «Романы A. Vigny хуже романов Загоскина».

Сопоставив эти высказывания с рецензией Пушкина на «Юрия Милославского» Загоскина, легко убедиться, что Пушкин относил Альфреда де Виньи к тем подражателям Вальтера Скотта, которые, «подобно ученику Агриппы, вызвав демона старины, не умели им управлять и сделались жертвами своей дерзости. В век, в который хотят они перенести читателя, перебираются они сами с тяжелым запасом домашних привычек, предрассудков и дневных впечатлений... Сколько несообразностей, ненужных мелочей, важных упущений! Сколько изысканности!

а сверх всего, как мало жизни!» («Лит. газета», 1830, № 5, стр. 38). Тут встречаются те же выражения, те же образы, что в отзывах о романе де Виньи. Этот манифест исторического реализма не имеет ничего общего с принципами, лежащими в основе рецензии «Литературной газеты» на «Сен-Марса». Пушкин не мог бы поставить рядом Манцони и Альфреда де Виньи — среди последователей Вальтера Скотта. В № 7 рецензент «Лит. газеты» пишет об этом «облизанном романе» де Виньи: «Вообще роман сей по праву должен нравиться людям, которых воображение не иначе любит видеть историю, как сквозь радужную призму вымысла». Иначе звучит определение историко-реалистического романа у Пушкина: «В наше время, под словом роман, разумеем историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании» («Лит. газ.», 1830, № 5, стр. 37). Точно так же нет никаких точек соприкосновения между пушкинской оценкой «Сен-Марса» и отношением к нему критика «Лит. газеты». Признавая в «Обрученных» Манцони более «искусства романиста», чем в «Сен-Марсе», рецензент недостаток романа де Виньи видит только в прямолинейном развитии сюжета: «Здесь с самого начала можно предузнать развязку; видишь, к чему сочинитель ведет своего героя путями явными. Можно почти сказать, что автор сам взялся быть судьбою исторического лица, им избранного». Но, указывая на «недостаток высших соображений в целом», критик восторгается живостью и естественностью картин, частностями: «Роман сей, в частностях, заключает в себе много истинных красот. Таковы пытка и мученическая смерть священника Грандье, таков портрет кардинала Ришелье, богато обставленный в кабинете сего Прелата-Министра; таковы многие характеристические черты в лицах Людовика XIII, Сен-Марса, молодого де Ту и проч... Картина казни Сен-Марса, хотя и отзывается подражанием, но жива и естественна». Таким образом, рецензент находит в «Сен-Марсе» живость и естественность, то есть как раз то, в отсутствии чего упрекал де Виньи Пушкин. Пушкинские суждения об Альфреде де Виньи и «Сен-Марсе» сохранились также в черновых набросках статьи о романе Загоскина «Юрий Милославский», напечатанной в № 5 «Лит. газеты» за 1830 год. Они тоже диаметрально противоположны рассуждениям критика «Лит. газеты» из № 7. Из черновой рукописи Пушкина (№ 2382 Библиотеки имени В. И. Ленина) становится ясным, что именно Альфреда де Виньи Пушкин относил к числу тех неудачных подражателей Вальтера Скотта, которые перебираются в изображаемую эпоху «сами с тяжелым запасом домашних привычек, предрассудков и дневных впечатлений: «Сколько несообразностей, ненужных мелочей, важных упущений, сколько изысканности и как мало жизни. (Одна умная дама сравнивала роман Альфреда де Виньи с бледной дурной литографией.) Однако же сии бледные произведения читают в Европе». От «сих бледных произведений» Пуш-

кин резко отделяет лишь сочинения Купера и Манцони. Таким образом, заметка о «Сен-Марсе» Альфреда де Виньи в № 7 «Лит. газеты» несомнено не пушкинская [1].

Любопытно, что та часть рассматриваемой статьи «Лит. газеты», которая говорит о романе Манцони, очень близка к восторженной рецензии Вяземского на «Обрученных», находящейся в «Старой записной книжке». Таким образом, именно то, что толкнуло Б. В. Томашевского на догадку об авторстве Пушкина, позволяет связать эту статью с именами О. М. Сомова или, что гораздо менее вероятно, П. А. Вяземского, стиль которого в рецензии на роман Манцони все же резко отличается от стиля рецензии «Лит. газеты». В рецензии на Манцони Вяземский пишет: «Основание романа самое простое, а именно свадьба в XVII в. двух обрученных жителей бедной итальянской деревни, а свадьба все далее и далее отсрочивается силою разных препятствий. И какие же это препятствия? Замечательнейшие исторические события, которые сталкиваются с этою свадьбою или к которым, господствующею силою обстоятельств, прибивается беспрерывно эта свадьба... Автора, выдумщика нигде не видно: все делается как будто само собою; так и кажется, что оно иначе совершаться не могло. Тут развивается со всеми последствиями своими живая картина безначальства, господствовавшего в Италии во времена самого деспотического, чуждого владычества испанцев: картина утеснений, чинимых помещиками, картина голода, постигшего Миланскую область, и чумы, которая вскоре за ним последовала» [2]. «Приключения крестьянки Лучии и крестьянина Лоренцио протекают среди сих величественных и ужасных явлений, но вовсе не поглощаются ими. Внимание читателя, сильно и тревожно возбужденное глубокими впечатлениями от исторических событий, пред ним совершающихся, ни на минуту не теряет из вида обрученников и не остывает в участии, которое принимает в судьбе этих двух смиренных личностей. Казалось бы как не затеряться им в этом бурном потоке? Нет, они везде выплывают и сохраняют подобающее им место в обширном повествовании». Ср. в рецензии «Лит. газеты»: «Сочинитель с большим искусством привязал внимание и участие читателей к судьбе

---

[1] Акад. М. Н. Розанов, отказываясь признать эту заметку произведением Пушкина, писал: «Первая же фраза статьи опровергает эту гипотезу; выделить де Виньи, как особенно талантливого из французских последователей В. Скотта, мог кто-нибудь другой, а отнюдь не Пушкин, который всегда ценил Виньи как романиста очень низко». Статья «Пушкин и итальянские писатели XVIII и начала XIX века», «Известия Академии наук СССР», Отделение обществ. наук, 1937, № 2—3, стр. 365, примечание.

[2] П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 32—34. Ср. в рецензии «Лит. газеты»: «...видишь Италию описываемой эпохи, видишь страсти народные в борьбе с чужевластием; становишься как бы очевидцем чумы и голода, порывов мятежной черни, и пр. и пр.» Эти стилевые различия между рецензией Вяземского и рецензией «Лит. газеты» в изложении одних и тех же мыслей и событий доказывают, что автором рецензии «Лит. газеты» был не Вяземский, а Сомов.

обрученных, которых взял он из звания мирных поселян и бросил в самый вихрь мятежей и событий исторических, покрыв совершенною неизвестностию будущую судьбу своих героев и, можно сказать, затеряв их на время, чтобы после обрадовать читателя нечаянною с ними встречей». Очень интересна одна параллель между рецензией Вяземского и «Лит. газеты» — противопоставляя роман Манцони «Сен-Марсу», критик «Лит. газеты» пишет о недостатке искусства романиста у де Виньи: «...видишь, к чему сочинитель ведет своего героя путями явными. Можно почти сказать, что автор сам взялся быть судьбою исторического лица, им избранного». А об «Обрученных» Вяземский писал: «Нигде не видишь следов авторской иглы, которая часто сшивает события, как пестрые лоскутья на живую нитку... Нет, у Манцони везде видна твердая и никогда даром не двигающаяся рука судьбы». Таким образом, нет никаких оснований отзыв «Лит. газ.» о Манцони связывать с именем Пушкина. С гораздо большей вероятностью можно приписывать его О. М. Сомову или с меньшей — П. А. Вяземскому.

Действительно, кое-что в рецензии напоминает стиль Вяземского. К Вяземскому же ведет отчасти высокая оценка романа де Виньи. В «Старой записной книжке» Вяземский так отзывался о «Сен-Марсе»: «Французская литература много успела в последние годы в роде, как назвать, романтическом, или естественном, в противоположность роду классическому, который весь искусственный. Этот роман весь ознаменован какою-то трезвостью, истиною, которая имеет свою свежесть, как вода, которая бьет из родника и питает на месте, а не приторная вода, увядшая и согретая в буфете. У Альфреда де Виньи нет глубокости Вальтера Скотта; но есть тонкость, верность в живописи» [1]. Однако трудно не увидать здесь при общности точки зрения с рецензией «Лит. газеты» резкие различия в стиле.

Итак, рецензию «Литературной газеты» на роман Альфреда де Виньи «Сен-Марс, или Заговор при Людовике XIII» вероятнее всего связывать с О. М. Сомовым.

В языке и стиле рецензии «Лит. газеты» есть такие особенности, которые делают это предположение об авторстве О. М. Сомова вполне убедительным. Достаточно указать такие шаблонные перифразы и описательные выражения, совершенно не свойственные пушкинскому стилю:

а) «заключает в себе черты отличного достоинства» (ср. у Пушкина: «сцена Заремы с Марией имеет драматическое достоинство»); «Владимиреско не имеет другого достоинства, кроме храбрости необыкновенной» (из кишиневского дневника); «Политические речи его имеют большое достоинство» («Собр. соч. Георгия Кониского»); «первая песнь Бовы имеет также достоинство» («Александр Радищев»);

---

[1] П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. IX, СПб. 1884, стр. 46.

б) «Сочинитель с большим искусством привязал внимание и участие читателей к судьбе обрученных». Ср. у О. М. Сомова в «Обозрении российской словесности за... 1830 г.»:[1] «жертвою (интриги. — *В. В.*) становится лицо, не привязавшее к себе соучастия зрителей»;

в) «воображение не иначе любит видеть историю, как сквозь радужную призму вымысла». Ср. у О. М. Сомова в «Обзоре российской словесности за 1827 г.»:[2] «Дамский журнал, сквозь призму желтой своей обертки и пестреньких картинок, пропускал в благоприятных цветах свою прозу»;

г) «покрыв совершенною неизвестностью», и др. под.

Таким образом, язык и стиль заметки находят себе больше всего параллелей и соответствий в сочинениях Сомова[3].

4) Ор. Сомову принадлежит и другая заметка из № 11 «Лит. газеты»: «Кажется, русским любителям чтения», приписанная Б. В. Томашевским Пушкину. Это — перечень книг, ничем не отличающийся от других библиографических заметок Сомова в «Лит. газете». Здесь на одну ступень поставлены такие исторические романы: «Юрий Милославский» Загоскина, «Димитрий Самозванец» Булгарина и «Шемякин суд» Свиньина, о котором дана наиболее подробная аннотация, по-видимому, со слов автора, так как роман этот вышел только в 1832 году. В пользу авторства Сомова говорит и такое обстоятельство. Непосредственным продолжением этой заметки является сообщение о литературных новостях в № 13 «Лит. газеты»: «В исчислении новых романов, сочиняемых или печатаемых, забыли мы упомянуть еще об одном. Это: *Князь Курбский,* исторический роман г. Федорова. Роман сей печатается и скоро выйдет в свет» (106). Трудно сомневаться в том, что это дополнение инспирировано самим Свиньиным, который считал «Курбского» родоначальником всех русских исторических романов. В предисловии к «Шемякину суду» П. П. Свиньин писал: «Усердно желаю, чтобы слабая попытка моя — раскрыть отдаленнейшую древность Русскую пробудила охоту в Русских авторах, более меня сведущих в истории и древностях нашего отечества, заняться обработкою какого-нибудь события из первых времен царства Русского или порабощения России татарами, подобно тому, как счастливые опыты романа *Курбский,* для украшения коими *Отечественных Записок* я имел счастие споспешествовать автору убеждениями, ручательством в блестящем успехе и прочими, зависевшими от меня пособиями, породили Юрия Милославского, Самозванца, Рославлева и многие другие прекрасные русские романы, которые распространили вкус к Историческим романам, — которые,

---

[1] «Северные цветы на 1831 г.», стр. 7.

[2] «Северные цветы на 1828 г.», стр. 19.

[3] Включение рецензии на «Сен-Марс» из № 7 «Лит. газеты» 1830 г. в собрание сочинений А. А. Дельвига (СПб. 1893, изд. Евгения Евдокимова, стр. 123—124) ошибочно.

правду сказать, во всех отношениях достойнее всего занимать отличные таланты и просвещенную публику»[1].

5) Два анекдота, помещенные в № 8 «Литературной газеты» за 1830 год, несомненно принадлежат Пушкину. Они и связывались долгое время с именем Пушкина и помещались в собрании сочинений А. С. Пушкина в отделе Dubia, начиная с ефремовского издания (т. V, 1881, стр. 332) (ср., напр., Полн. собр. соч. А. С. Пушкина, изд. 4, Гослитиздат, т. V, стр. 597). Самый жанр таких анекдотов культивировался Пушкиным («Table-talk») и отчасти Вяземским (в «Старой записной книжке»). В стиле двух анекдотов, напечатанных в № 8 «Литературной газеты» за 1830 год, нет ничего, что отличало бы их от лаконического стиля других пушкинских анекдотов. Самая структура их однотипна и напоминает построение других анекдотов из «Table-talk».

Вот эти два анекдота:

«Старый генерал Щ. представлялся однажды Екатерине II. «Я до сих пор не знала вас», сказала императрица. «Да и я, матушка государыня, не знал вас до сих пор», отвечал он простодушно. «Верю», возразила она с улыбкой: «Где и знать меня, бедную вдову!»

«Шувалов, заспорив однажды с Ломоносовым, сказал ему сердито: «Мы отставим тебя от Академии». — «Нет, — возразил великий человек, — разве Академию отставите от меня».

Ср. анекдот (XVI) из «Table-talk»:

«Сатирик Милонов пришел однажды к Гнедичу пьяный, по-своему обыкновению, оборванный и растрепанный. Гнедич принялся увещевать его. Растроганный Милонов заплакал и, указывая на небо, сказал: «Там, там найду я награду за все мои страдания...» — «Братец, — возразил ему Гнедич,— посмотри на себя в зеркало: пустят ли тебя туда?»[2]

Ср. в анекдоте (XVII) «Об арапе графа С**»:

«В назначенный день нищие пришли, по своему обыкновению. Но швейцар прогнал их, говоря сердито»...

Многие анекдоты из «Table-talk» начинаются той же формулой, что и два анекдота «Литературной газеты»: «Дельвиг однажды вызвал на дуэль Булгарина»; «Дельвиг звал однажды Рылеева к девкам»; «Денис Давыдов явился однажды в авангард к князю Багратиону»...

Суть краткого диалога (обмена репликами) в анекдоте сводится к каламбуру или к острой неожиданности, создаваемым заключительной репликой. Так в разговоре Ломоносова с Шуваловым. То же в таком анекдоте из «Table-talk»: «Денис Давыдов явился однажды в авангард к кн(язю) Багратиону и сказал: «Главнокомандующий приказал доложить вашему сиятельству, что неприятель у нас на носу, и просит вас немедленно отсту-

---

[1] «Шемякин суд». Роман П. П. Свиньина, М. 1832, ч. I, стр. VII.
[2] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. XII, стр. 159.

пать». Багратион отвечал: «Неприятель у нас на носу? на чьем? если на вашем, так он близко; а коли на моем, так мы успеем еще отобедать» [1].

В справочном томе нового Академического собрания сочинений А. С. Пушкина предлагается эти два анекдота из «Литературной газеты» включить в раздел Dubia. Здесь же упомянуто, что второй анекдот впоследствии введен Пушкиным в «Путешествие из Москвы в Петербург», гл. «Ломоносов» (т. XI, стр. 254) [2]. Здесь читаем: «В другой раз, заспоря с тем же вельможею, Ломоносов так его рассердил, что Шувалов закричал: «Я отставлю тебя от Академии». — «Нет, — возразил гордо Ломоносов, — разве Академию от меня отставят» [3].

6) Статья «О русских шутках» в № 18 «Лит. газеты», приписанная Пушкину Н. О. Лернером, а Б. В. Томашевским отнесенная к творчеству О. Сомова [4], вероятнее всего принадлежит Вяземскому. Прежде всего в языке этой заметки есть своеобразные приметы манеры Вяземского, его слога. Таковы каламбурные выражения, а также и метафоры книжно-юридического или промышленно-коммерческого характера, профессионально-технического характера, в общем несвойственные прозаическому стилю Пушкина: «Кто-то заметил, что русские шутки выгодно *пользуются правом давности*». Ср. «Эта шутка, *упадшая* в ином журнале, тотчас была поднята с пола другим и теперь *идет опять в гору*».

«Журналы, журналисты, подписчики сменяются новыми, а шутка все *ведется та же*».

«Иная шутка *идет* у них на десять лет...»

Есть некоторая изысканность в метафорах, роднящая шатобриановский стиль прозы Вяземского с языком поэзии. Например: «Мы видели эту колкость в цветущей поре ее в журналах, которые после заменили ее каким-нибудь Грипусье или другими замысловатыми вдохновениями домашней веселости».

Еще один пример каламбурно-метафорического употребления слова *нетленный*, вероятно, опирающийся на пушкинский стих:

И Страсбурга пирог нетленный,

но обставленный, как это всегда бывает у Вяземского, целой серией подготовительных образов:

«Иная шутка идет у них на десять лет, переходит в журнальном мире из одного поколения в другое и применяется, смотря по обстоятельствам, к разным лицам. Журналы, журналисты, подписчики сменяются новыми, а шутка все ведется та же. Одна из таких нетленных шуток есть эпитет знаменитых, приписываемый в ироническом смысле к некоторым именам».

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. XII, стр. 158.
[2] Там же, Справочный том. Дополнения и исправления. 1959, стр. 67.
[3] Там же, т. XII, стр. 254.
[4] Б. В. Томашевский, Пушкин, стр. 121.

В этих словах заключался полемический выпад против Полевого, обнажаемый затем ссылкой на «Грипусье и другие замысловатые вдохновения домашней веселости». А этот выпад был ответом на разные заявления Полевого, задевавшие не столько Пушкина, сколько его знаменитых друзей, и прежде всего Вяземского. Уже в первом номере «Московского телеграфа» за 1830 год Полевой писал: «А. С. Пушкин подарил Северные Цветы прелестною шуткою: он описал забавную литературную распрю Вестника Европы с г-м Бенигною (имеется в виду пушкинский «Отрывок из литературных летописей». — *В. В.*). Рады, что шутливый Бенигна доставил А. С. Пушкину случай написать столь милую шутку, и, может быть, вскоре Бенигна доставит ему новый случай к такой же статейке, где вместо Вестника Европы второе лицо составят совсем другие и, может быть, более значительные, знаменитые в литературе лица. Будет ли поэт так же беспристрастен тогда, как теперь?»[1]. Полевой, несомненно, хотел выступить с развернутой критикой публицистики Вяземского.

Любопытно, что параллельные высказывания Пушкина, по-видимому, связанные с этой статьей Вяземского, изложены совсем другим стилем. Так, в заметке по поводу шуток журналистов над «душегрейкой новейшего уныния» И. В. Киреевского Пушкин писал: «Положим, все та же шутка (ср. у Вяземского: «а шутка все ведется та же») каждый раз им и удается; но какая им от того прибыль? Публике почти дела нет до литературы, а малое число любителей верит наконец не шутке, беспрестанно повторяемой, но постоянно, хотя и медленно, пробивающимся мнениям здравой критики и беспристрастия». Слово *прибыль* — непосредственно характеризует торгашей от литературы и не находится ни в какой связи с выражением Вяземского о шутках: «Русские шутки выгодно пользуются правом давности». Ср. также у Пушкина: «Шутки наших критиков приводят иногда в изумление своею невинностию». И тут опять мало общего с «замысловатыми вдохновениями домашней веселости» в языке Вяземского.

Для иронического выражения «замысловатые вдохновения домашней веселости» можно найти у Пушкина некоторую, правда, очень отдаленную параллель в «Опыте отражения некоторых нелитературных обвинений»: «шутка, вдохновенная сердечною веселостию»; «и в младенческой игривости шутки, и в забавах ума, вдохновенного веселостию» («Путешествие В. Л. П.»).

Любопытно, что в черновых набросках заметки: «Шутки наших критиков приводят иногда в изумление своею невинностию» — была фраза, тоже лишь отдаленно напоминающая выражения статьи «Лит. газеты» о шутках: «Положим, русская

[1] «Московский телеграф», 1830, № 1, стр. 82.

шутка столь смешная, будучи повторена в сотый раз, им и удается»[1].

Ср. пример употребления слова *вдохновение* во множ. числе: «С чувством глубоким уважения и благодарности взираем на поэта, посвятившего гордо лучшие годы жизни исключительному труду, бескорыстным вдохновениям» («Илиада Гомерова»). Ср. в «Лит. газете», в статье П. А. Вяземского: поэты второстепенные «не столько внимательны к вдохновениям первобытным и непосредственным» («Лит. газета», 1830, № 2, стр. 13).

К теме повторения шуток и острых слов относятся такие замечания Пушкина: «Tous les genres sont bons hors le genre ennyeux. Хорошо было сказать это в первый раз; но как можно важно повторять столь великую истину? Эта шутка Вольтера служит основаньем поверхностной критике литературных скептиков» («Отрывки из писем, мысли и замечания»). «Эпиграмма... как и всякое острое слово, теряет всю свою силу при повторении» («О Баратынском»). «Повторенное острое слово становится глупостью» (Материалы к «Отрывкам из писем...»).

Эпитет *знаменитых*, укорененный Н. А. Полевым, был затем подхвачен «Галатеей» Раича (1830, ч. XII, № 8, стр. 82), неодобрительно отозвавшейся о «Литературной летописи» Пушкина: «Мы с своей стороны постараемся изложить исторические причины, sine ira et studio, побудившие знаменитого нашего поэта написать незнаменитую статью для «Северных цветов». В Вестнике Европы помещен был разбор Полтавы, который имел несчастие не понравиться А. С. Пушкину. Вот сочинитель Полтавы, оставив на время поэтические занятия, принялся за (как говорит Вольтер) vile prose, втиснул ее в Северные Цветы, только не sine ira et studio относительно издателя Вестника Европы». Уже в своем обзоре новых альманахов (1830, № 1) Полевой сильнее всего задевает именно Вяземского, хотя затрагивает вскользь и Дельвига.

В альманахе «Денница» на 1830 год Вяземский поместил «Отрывок из письма к А. М. Готовцевой». Здесь он обрушивается на все журналы, кроме «Атенея». Хотя и не прямо, так как имена не названы, но больше всего достается «Московскому телеграфу». Вяземский писал: «Кто-то сказал, что с некоторого времени журналы наши так грязны, что их не иначе можно брать в руки, как в перчатках»[2]. «Литературу называют выражением общества: следует вступиться за общество, изобличая лживость выражения поддельного и оскорбительного для чести ее. Литература наша, то есть журнальная, то воинственная, то рыночная, не есть выражение общества, а разве некоторых темных закоулков его»[3]. По словам Полевого, «главные из осужденных

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. IX, стр. 322.
[2] П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. II, СПб. 1879, стр. 142.
[3] Там же, стр. 143—144.

журналистов легко узнают себя по намекам князя Вяземского»[1]. И Полевой, как самый главный из этих осужденных, поднимает перчатку, вступает в бой с Вяземским: «Давно ли настало грязное для журналистов время?.. Давно ли сам князь П. А. Вяземский перестал писать в журналах? Он негодует на полемику; а кто ее завел? Кто первый довел брани журнальные до последней крайности, писал едкие сатиры, заводил пустые споры, забавлял публику эпиграммами на соперников?.. А теперь, когда журналисты увидели наконец, что знаменитые друзья только шумят и спорят, когда узнали, что проза, «рдеющая какою-то насильственною пестротою и движущаяся судорожными припадками»[2], не большая помога словесности; что пустые, хотя и звонкие возгласы не история;[3] что стихи, где насильственною рифмою скованы остроты Пиронов с мыслями Байрона[4], или где сквозь греческий хитон, сшитый по мерке немецкого портного, виден парижский модный фрак[5], не поэзия; когда век движется вперед, смеется над безделками, какими забавляли его в бывалое время, ищет новых идей, и журналисты начали смело удовлетворять таким потребностям века — они сделались виноваты?» Приведя презрительные суждения Вяземского о журналах, Полевой спрашивает: «Так ли должен говорить беспристрастный, незапоздалый, не сердитый за это, не увлекаемый коньком оскробленного самолюбия человек?.. Пишите, обличайте; увольте только нас от оскорбительных и слишком феодальных общих выражений, которые в мирной республике наук и словесности не годятся... Пишите яснее: грозы вашей никто не пугается; но только позвольте наперед вам припомнить... что теперь требуются не знаменитости, а дела; что от блаженного 1820-го года, когда на коленах стояли перед авторитетами старой памяти, прошло десять лет, а в сии десять лет Россия шагала во всех отношениях, и политическом и литературном, и теперь в литературе многое разгадано, с многого сорвана маска: многим гораздо выгоднее теперь сидеть тихонько с листочком, выдернутым из старого лаврового венка, нежели шуметь и указывать знающим более их».[6]

Булгарин в своей рецензии на VII главу «Евгения Онегина» писал: «В № 3 «Московского телеграфа» на сей 1830 г. (на стр. 356 и 357) объяснено нынешнее состояние общего мнения в литературе и, между прочим, сказано: «Ныне требуют от писателей не одной подписи *знаменитого* имени», но достоинства внутреннего и изящества внешнего. — Справедливо!» («Сев. пчела».

[1] «Московский телеграф», 1830, № 1, стр. 79.

[2] Цитата из статьи Вяземского с ироническим применением к прозе Вяземского. См. Полн. собр. соч., т. II, стр. 142.

[3] Намек на «Историю» Карамзина.

[4] Выпад против Пушкина или самого Вяземского.

[5] Выпад против Дельвига.

[6] «Московский телеграф», 1830, № 1, стр. 80—81.

1830, № 35). И позднее во «Втором письме из Карлова» («Сев. пчела», 1830, № 94) Булгарин автором эпитетов — *знаменитые и литературные аристократы* — признавал Полевого. Тут он говорил о поэтах и прозаиках, которых издатель «Московского телеграфа» в шутку назвал «знаменитыми и литературными аристократами». Любопытны замечания Вяземского в письме к М. А. Максимовичу (от 23 января 1831 г.) по поводу его литературного обозрения в «Деннице» на 1831 год: «Мне жаль видеть, что и вы... говорите о *знаменитостях*, об *аристократии*. Оставьте это «Северной пчеле» и «Телеграфу» — у них свой argot, что называется, свой воровской язык; но не принадлежащему шайке их неприлично марать свой рот их грязными поговорками»[1].

На эти критические нападки Полевого Пушкин уже ответил своей заметкой о статьях князя Вяземского в № 10 «Лит. газеты». Следовательно, Пушкину заметка о русских шутках явно не принадлежит. Естественнее всего приписать ее Вяземскому. Вяземский не раз возвращался к вопросу о русских шутках. «Французская острота, — писал он, — шутит словами и блещет удачным прибором слов. Русская — удачным приведением противоречивых положений. Французы шутят для уха, русские для глаз. Почти каждую русскую шутку можно переложить в карикатуру»[2].

Вероятно, весь отдел «Смеси» в № 18 «Литературной газеты» написан П. А. Вяземским. Во всяком случае, очень близко к стилю Вяземского начало следующего сообщения «Смеси»: «Многие из наших авторов ссылаются, как на дипломы *за рукоприкладством славы*, на переводы сочинений своих на иностранные языки. Часто эта слава в наклад: лучше сидеть дома, чем ходить в гости и встречать худое приветствие».

7) Вяземскому принадлежит заметка в № 23 «Лит. газеты» (от 21 апреля): «Все благоразумные люди предвидели» (186). В сущности, и Н. О. Лернер, высказавший догадку об авторстве Пушкина в отношении этой статьи, полагал, что «с равными основаниями можно приписать эту заметку кн. П. А. Вяземскому»[3]. Здесь те же черты языка и стиля Вяземского, и есть даже общие выражения с статьей в № 18 «Лит. газеты»: «„Сыну отечества", как журналу заслуженному, пользующемуся некоторым вниманием, основанным по крайней мере на праве давности».

Вместе с тем через всю статью протекает повертываемый в разные стороны военный образ бомбы: «Вот — слова из «Сына отечества» (№ 15, 1830, стр. 165), которые, как бомба, пущенная

---

[1] С. И. Пономарев, Памяти князя П. А. Вяземского, СПб. 1879, стр. 104—105.
[2] П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. IX, стр. 22.
[3] «Пушкин и его современники», вып. XII, стр. 134.

в неприятельский стан, возвестили крутой и неожиданный разрыв перемирия»... «Понимаем также в этом отношении и совестливое молчание «Телеграфа» о романе: *Димитрий Самозванец,* которое, впрочем, может быть, также скоро разорвется нечаянною бомбою» [1].

В этот изысканный стиль внедряются характерные разговорные обороты иногда с индивидуальной перестройкой их: «Все благоразумные люди предвидели, что дружбе «Телеграфа» с «Сыном отечества» *недолго сдобровать*».

Наконец, резкое чередование длинных и запутанных периодов с короткими фразами также показательно для языка Вяземского. И еще одно замечание: Вяземский обычно кончает свои критические статьи моральными сентенциями и наставлениями. Так, он пишет в данной заметке: «Выражение: некто г-н Николай Полевой, есть выражение не литераторское, не вежливое. Осуждайте творение, но имейте всегда уважение к лицу». Ср. хотя бы конец статьи «О духе партий, о литературной аристократии»: «Но все же есть мера и неведению и невинности. Мало ли что ребенок, больной или слепец могут сделать несообразного с общим порядком, но на них есть дядьки, сестры милосердия и вожатые. Говорите, что стихи, что проза князя такого-то не хороши, мнения в этом случае свободны и вкусы независимы. Вы, может быть, и правы; но оставьте княжество его в стороне» [2].

Правда, и у Пушкина есть образы из военной сферы — в применении к писателям, но в пушкинском употреблении метафоры всегда соблюдены единство и последовательность ее развития: «Таким образом дружина ученых и писателей, какого б (рода) они ни были, всегда впереди во всех набегах просвещения, на всех приступах образованности. Не должно им малодушно негодовать на то, что вечно им определено выносить первые выстрелы и все невзгоды, все опасности» («Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений»).

С другой стороны, именно Пушкин возражал против апелляции Вяземского к светской вежливости, а ведь ссылка на невежливость выражения образует полемическую вершину разбираемой заметки. В набросках статьи о критике и полемике «Лит. газеты» Пушкин выражал свое несогласие с приемами и принципами полемики, развитыми Вяземским: «Во-первых, что значат вечные толки о вежливости? Если бы критики наших журналов погрешали единою своею грубостию, то беда была бы еще небольшая».

8) Внимательное изучение содержания, языка и стиля анонимных статей «Лит. газеты» позволяет найти имена авторов для большей части этих статей. В связи с этой работой выяс-

---

[1] См. употребление слова *бомба* в языке Пушкина. «Словарь языка Пушкина», т. 1, стр. 162.

[2] П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. II, стр. 164—165.

няется, что неизменно печатаемая в собрании сочинений Пушкина заметка «Требует ли публика извещения»... (О личностях в критике) из № 20 «Лит. газеты» за 1830 год принадлежит не Пушкину, а Дельвигу. Она была связана с именем Пушкина П. В. Анненковым[1] и введена в собрание сочинений Пушкина П. Ефремовым (в изд. 1882 г.). Лишь Б. В. Томашевский выразил сомнение в принадлежности этой заметки Пушкину. Он ссылался на то, что за время отсутствия в Петербурге Пушкин не принимал участия в «Лит. газете» (а в момент печатания № 20 «Лит. газеты» — в апреле 1830 года — Пушкин находился в Москве) и что из этого правила есть лишь одно исключение — статья о Видоке, сначала предложенная в «Московский вестник», но испугавшая Погодина и за невозможностью напечатать в другом месте пересланная Пушкиным в «Лит. газету»[2]. Но аргументация Б. В. Томашевского не убедила редакторов последующих изданий сочинений Пушкина — изданий Гослитиздата, «Academia» и Академии наук. Лишь в самые последние издания сочинений Пушкина, начиная с большого Академического, эта статья перестала включаться.

Между тем можно привести и другие не менее веские доводы против принадлежности этой заметки Пушкину. Прежде всего есть свидетельство Вяземского, что для № 20 «Лит. газеты» Пушкин прислал только одну статью. А так как в этом номере газеты напечатана статья Пушкина «О сочинениях Видока», то все другие статьи № 20 приходится считать не пушкинскими (в том числе и статью о личностях в критике).

27 марта 1830 года Вяземский писал своей жене: «Скажи Пушкину, что Дельвиг читал мне статью его, которая мне очень понравилась»[3]. 27 же марта вышел № 19 «Лит. газеты». Следовательно, Вяземский мог говорить лишь про статью о Видоке, появившуюся в № 20. В этой связи умолчание о заметке «Требует ли публика извещения» почти равносильно свидетельству о непричастности Пушкина к ней. К тому же в языке и стиле этой заметки есть особенности, которые решительно говорят против авторства Пушкина.

Необходимо прежде всего вникнуть в построение и содержание рецензии Н. Полевого на «Невский альманах на 1830 г.». Тут сначала рецензент стремится доказать независимость литературно-художественных качеств альманаха или другого литературного издания от участия «знаменитостей»; «...Понятия о литературной знаменитости, — пишет он, — ныне совсем перепутались. Прежде идея о ней была весьма ясна и проста: русские критики составляли в основание триумвират: Жуковский,

---

[1] «Вестник Европы», 1880, кн. VI, стр. 601.
[2] Б. В. Томашевский, Пушкин, стр. 120—121.
[3] «Звенья», т. VI, М.—Л. 1936. «Письма П. А. Вяземского к жене за 1830 г.», стр. 220.

Батюшков, кн. П. А. Вяземский. О сих писателях никто и ничего, кроме похвал, говорить не смел. После них следовал другой триумвират, юная надежда наша: А. С. Пушкин, Е. А. Баратынский, барон Дельвиг. А затем шла остальная многочисленная дружина. Теперь Батюшков похищен у нас горестными обстоятельствами; А. С. Пушкин шагнул выше и далее и товарищей и старого триумвирата. Как же и что составляет созвездие *знаменитых*? Явились многие вновь: Н. М. Языков, С. П. Шевырев, А. Погорельский, М. П. Погодин, г-да Тютчев, Деларю, Хомяков и другие, но степени их знаменитости утверждены не единогласно; голоса в сем случае разбились. В то же время явились люди, решительно не принадлежащие к знаменитым; иные из старых, например, г-н Воейков, кажется, получили отставку из знаменитых, все разделилось, расстроилось; показались посторонние, независимые мнения. Несмотря на неблагосклонность *знаменитых* людей, ныне говорят, что, например, Булгарин, Вронченко, Козлов, суть отличные писатели наши, не уступающие весьма превозносимым писателям; что, несмотря на все усилия, старый аристократизм, который установился было в нашей литературе, распался, сделался смешон, исчез и — навсегда. Скажем ли?.. Стихи князя Вяземского, Баратынского и самого Пушкина перестали быть безусловным, единственным, всегда драгоценным украшением и подкреплением альманахов и журналов: дерзкие требуют от них не одной подписи *знаменитого* имени, но достоинства внутреннего и изящества внешнего, критика сделалась откровеннее, строже. Многим из *знаменитых* все это куда как не нравится, но возражения их походят более на крик оскорбленной гордости, нежели на голос правды и сознания в собственном достоинстве. Итак, имена *знаменитых* ныне не могут быть непременяемым свидетелем достоинства, и отсутствие их не должно убивать книги, где сих имен не видно.

Не будем же осуждать Невского Альманаха за то, что нет в нем стихов Пушкина, барона Дельвига, Жуковского, кн. Вяземского, прозы г-на Погорельского и проч., а поговорим о содержании альманаха, по существенному достоинству пьес, в нем заключающихся» [1].

В заключение рецензии повторяется та же мысль: «...журналы обязаны, без разбора знаменитости литературной, без разбора того: дурными ли сумароковскими или новыми гладкими стихами пишет поэт — говорить ему правду» [2].

Вот это-то заявление Н. Полевого о свободе критических суждений от слепого преклонения перед знаменитостями автор статьи «Литературной газеты» («Требует ли публика извещения...») сопоставляет с публичным извещением, что «такой-то журналист не хочет больше снимать шляпы перед таким-то

---

[1] «Московский телеграф», 1830, № 3, стр. 355—362.

[2] Там же, стр. 362.

поэтом или прозаиком». Нельзя сказать, чтобы это сопоставление или сравнение отличалось тонким остроумием или глубиною. Трудно приписать его Пушкину. Являясь полемическим откликом на критическую статью Н. Полевого о «Невском альманахе» на 1830 год и содержа резкие выпады против Полевого, статья «Лит. газеты» наполовину состоит из простого, сжатого, выборочного, но не препарированного острыми приемами пушкинской пародии пересказа критических замечаний Полевого. Например: «Наконец, всего смешнее, что и сам критик, сначала обещавший не жалеть об этом, признается после, что в этой книге, которой ему не хотелось было осуждать, нет ни одной статьи путной: в 1-й статье нет общности; во 2-й автор не умеет рассказывать; 3-ю читать скучно; 4-я — старая песня; в 5-й надоедают офицеры с своим питьем, едою, чаем и трубками; 6-я перепечатана; 7-я тоже, и так далее. Вот до какого противоречия доводят личности». Ср. в «Московском телеграфе»: «Вся повесть страдает обыкновенным недугом повестей г-на Байского: нет общности; нет того, что врезывается в память читателя у Ирвингов, Гофманов и Цшокке. Читаете с любопытством, и повторить не захотите. *Страдалец,* повесть г-на М. Ал-ва, доказывает, что не все, что встречается в свете, может быть переложено в повесть и что по крайней мере надобно для этого уметь рассказать. Страдальца жаль — и ничего более. «Какой бедняжка!» — скажет читатель, дочитав повесть г-на Ал-ва, а читать его бедственные похождения все-таки скучно!» В Орангутанге (были г-на -ина) старая песня: перевернуты на новый лад *бабушкины попугаи* и *гуси дядюшки Филиппа.* — Повесть г-на Карлгофа: *Поездка к озеру Розельми* хорошо рассказана и нравится своим таинственным, немецким, окончанием. Надоедают только в ней офицеры с своим питьем, едою, чаем и трубками... Не понимаем, с чего вздумалось издателю Невского Альманаха перепечатать из Почты духов...»

В таком безобидном стиле Пушкин никогда не пересказывал статей своих противников (Ср. «Торжество дружбы, или Оправданный Александр Анфимович Орлов» или «Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о прочем»; ср.: «Письмо к издателю»), тем более что критика отдела стихов, названного «винегретом из всякой всячины», была особенно сурова в рецензии Полевого.

Вместе с тем в языке разбираемой заметки встречается ряд таких конструкций и выражений, которые трудно приписать Пушкину. Например: «его товарищ, получающий по приязни даром листки его (к которому бы не мешало ему лучше зайти мимоходом да словесно объявить о том)»; «но доверчивому, скромному и благомыслящему читателю понять здесь нечего»; «ужели названия *порядочного и здравомыслящего* человека лишились в наше время цены своей?»; «эти господа *мы* друг друга, верно, понимают» и т. п. В этой заметке «Литературной газеты» встречается выражение — *об этом публикует*, не отмеченное в «Словаре

языка Пушкина». Уже одни эпитеты к слову «читатель» говорят против принадлежности заметки Пушкину[1]. Да ведь Пушкин сам не был сильно задет статьей Полевого, которая была направлена против *знаменитых* друзей, то есть прежде всего против Вяземского и Дельвига. Пушкин почтительно выделяется Полевым «из знаменитого созвездия русских поэтов и прозаиков»: «А. С. Пушкин шагнул выше и далее и товарищей, и старого триумвирата...»[2] «Пусть призванный Фебом Пушкин пишет стихи»[3]. Наконец, заметка из № 20 «Лит. газеты» находится в тесной связи с заметкой в № 29: «В одном из Московских журналов» (236). Обе эти статьи однородны по теме. В них есть общие образы (например, из круга дипломатических отношений).

В статье «Требует ли публика извещения» читаем: «В одном московском журнале вот как отзываются о книге, в которой собраны статьи разных писателей» (162).

Статья в № 29 начинается так: «В одном из московских журналов кому-то вздумалось взглянуть на кабинеты газетчиков и журналистов наших, как на кабинеты образованных держав». Далее приводятся отзывы «Московского телеграфа» на «Димитрия Самозванца» Булгарина и на роман Свиньина «Ягуб Скупалов» и заканчиваются сентенцией: «После таких отзывов невольно вздохнешь, вспомнив стих:

Блажен, кто друга здесь по сердцу обретает» (236).

Любопытна общность образов: «Требует ли публика извещения, что такой-то журналист не хочет больше снимать шляпу перед таким-то поэтом или прозаиком? Конечно нет...

Впрочем такие извещения излагаются иногда с некоторою дипломатическою важностью» (162).

Статья в № 29 вся соткана из дипломатических образов: «Часто к несчастию случается, что в повременных изданиях наших совсем не видно и первоначальных сведений о дипломатических тонкостях» (236). «Внимательный читатель видит здесь, что г. Булгарин избран игрушкою дипломатических насмешек «Московского телеграфа»: но истинно европейские дипломаты гораздо сокровеннее облекают свое тайное к чему-нибудь недоброжелательство».

Вместе с тем у обеих статей есть общность в приемах развития темы о личностях. В статье из № 20 «Лит. газеты» написано:

---

[1] Ср. у О. М. Сомова в «Обзоре российской словесности за 1827 г.»: «*благомыслящий* писатель» («Северные цветы на 1828 г.», стр. 57). Ср. у Дельвига в рецензии на «Нищего» А. Подолинского («Лит. газета», 1830, № 19): «Удовольствие судей благомыслящих»; в рецензии на «Классика и Романтика» К. Масальского («Лит. газета», 1830, № 43): «Назло благомыслящим читателям» и др. под.

[2] «Московский телеграф», 1830, № 3, стр. 356.

[3] Там же, стр. 362.

«Как можно не пожалеть, что в книге нет ни одной статьи, написанной человеком с отличным талантом. Наконец, всего смешнее, что и сам критик, сначала обещавший не жалеть об этом, признается после, что в этой книге, *которой ему не хотелось было осуждать,* нет ни одной статьи путной... Вот до какого противоречия доводят личности» (162). В параллель к этому изобличению противоречий в заметке из № 29 «Лит. газеты» говорится: «Господин Ушаков, разбирая Димитрия Самозванца г. Булгарина, восклицает: «Приступая к рассмотрению романа, сочиненного моим коротким приятелем, я о сих моих сношениях с автором предварительно уведомляю всех, острящих жало на новое произведение моего друга». Потом, говоря вообще об успехах словесности в нашем отечестве, г. Ушаков признается откровенно, что «она едва дошла до азбучных тройных складов». А на конец прибавляет, что роман г. Булгарина достоин той степени европейской образованности, на которой стоит наше отечество» (236).

И рядом: «Там же разобран роман: *Ягуб Скупалов,* который назван безобразным, отвратительным явлением в русской литературе». Вслед за тем издатель напоминает читателям, что «г. Свиньин, находящийся с ним в приятельских отношениях, человек умный и образованный, в течение нескольких лет наполнял этим романом свои Отечественные Записки» (236).

По-видимому, заметка «Требует ли публика извещения»... написана Дельвигом, заметка же в № 29 «Лит. газеты» принадлежит О. М. Сомову, который испытывал сильное влияние Дельвига, или тоже А. А. Дельвигу.

9) Нет решительно никаких оснований связывать с именем Пушкина перевод беседы Байрона с капитаном Медвином об эпической поэме: «Мне все советуют, — говорил однажды Л. Байрон капитану Медвину, — написать эпическую поэму» (№ 24, «Лит. газеты» от 26 апреля). В этом переводе, сделанном с французского языка, есть негладкие, полурусские обороты, например: «Любовь, вера и политика составляют собою предмет и в наши времена производят столько же раздоров, как и в веках отдаленной древности» (193). «Сам доктор Джонсон *не нашел бы привязаться* ни к одному слову». Ср.: «в добавок прочему».

Кроме того, показательна передача имени английского поэта Сутей (Southey). Так оно в статье передается трижды. Между тем Пушкин перешел постепенно от Саувея (письма 1822 года) к Southay (письма 1825 года) и Соутею (в статье «Мнение М. Е. Лобанова...») и, наконец, к Соуте (в статье «Последний из свойственников Иоанны д'Арк»).

Вероятнее всего, автором этой статьи является О. М. Сомов, переводы которого не чужды галлицизмов. Любопытно, что в представляющей собой перевод из «Исторического и литературного путешествия по Англии и Шотландии» Амедея Пишо статье

Сомова «Современная английская литература» («Лит. газета», № 58, т. II) встречается это же чтение имени — Сутей. Впрочем, так же читал это имя и Вяземский [1].

Об атрибуции этой заметки справедливо писал Б. В. Томашевский: «Заметка из № 24 представляет собою сплошной перевод с французского какого-то известия о Байроне, заключенный выпадом против «Северной пчелы». Аргумент — что один Пушкин мог интересоваться Байроном — вряд ли удачен, так как в «Литературной газете» есть много переводов с английского.. Специальные о Байроне материалы в №№ 13, 14 и 15 как из французских источников, так и из английских» [2].

10) Пушкину приписывалась также Н. О. Лернером [3] библиографическая заметка о сочинении Карла (Шарля) Нодье: «История о Богемском короле и о семи его замках», помещенная в № 55 «Лит. газеты» (1830 г., стр. 153—155). В сущности, это перевод французской рецензии с небольшим критическим предисловием русского обозревателя. В самом переводе есть такие особенности, которые решительно не позволяют приурочивать его к Пушкину. В переводе встречаются словарные и фразеологические галлицизмы, избегаемые Пушкиным. Например: «я из первых читал ее»; «Вижу, *до какой точки вы дошли в ней о литературе».* Ср. у Вяземского: «В разговоре иль по прихоти, или с запальчивости переставляешь с места на место и оттого часто по долгом движении очутишься в двух шагах от точки, с какой пошел, а иногда и в ста шагах за точкой»; [4] «У автора много правды в его очертаниях» (l'esquisse, le contour); «Горесть и отчаяние Гервазии *извлекли бы у меня слезы»* и нек. др.

Есть лексические новообразования, также несвойственные языку Пушкина, например, *недосмыслье.*

Попадаются церковнокнижные архаизмы такого рода, какими не пользовался Пушкин, например, «призадуматься над тою *великомудрою* главою...».

Таким образом, перевод мог быть сделан или Вяземским или Сомовым. В пользу Вяземского говорит также стиль предисловия.

Тут однажды встречается пояснение русского слова французским, очень обычное в языке Вяземского и Пушкина: «Неясное, неопределенное (le vague) как будто сделалось ее символом и правилом».

11) Связь переведенных «Отрывков из книги Исповедь» (№ 61 и 62) с рецензией в № 60 «Лит. газеты» очевидна. Она непосредственно обозначена редакционной ссылкой в № 61 перед

---

[1] П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. IX, стр. 45.

[2] Б. В. Томашевский, Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения, стр. 122.

[3] А. С. Пушкин, Соч., под ред. С. А. Венгерова, т. VI. Ср. также «Северные записки», 1913, февраль.

[4] П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. IX, стр. 22.

переводом романа Жанена и «примечанием переводчика» к цитатам из «Исповеди» в составе самой рецензии (194). Таким образом, переводчик и автор рецензии — одно и то же лицо. Это заметил и Б. В. Томашевский [1]. Но перевод не Пушкинский. Достаточно привести несколько иллюстраций: «Она мало говорила, особливо же мало ела, как будто бы ей известно было, сколь жалко видеть прожорливость в женщине» (199); «нельзя было выбрать лучшего театра и лучших актеров, дабы показать молодую девушку во всем свету» (199); «с верхних ступенек лестницы молодая девушка впоследние говорила» (200); «сладкий запах козелиственника» (200);[2] «подтакивал сговорчивый молодой человек» (200); «угрызение совести припускает врача к каждой вашей жилке» (207); «Острое орудие отделяет от вашего тела болящий состав» (207); «Но это влекло... поношение молодой его сестре»; «бессовестную несправедливость для заглаждения убийства» (209) и др. под. [3].

Отрывки из «Исповеди» подобраны так, чтобы служить иллюстрациями к основным тезисам рецензии (ср. указание на это в примечании на стр. 199).

Автором перевода, вероятнее всего, был О. М. Сомов. Ему же, по-видимому, принадлежит и рецензия на «La confession» Жюля Жанена.

Стоит указать несколько выражений рецензии, несвойственных языку Пушкина:

«Ни одна из них не *приходит ему по сердцу*» (194); *«дитя в полном значении слова»* (194); «это дитя одарено... тою обворожительною изменчивостью расположения духа и ощущений, кои в одном лице совокупляют целый мир приманок разнообразных»; «невнимание жены, *от души вертящейся в вальсе*»; «Все это еще пуще *взрывает его досаду*»; «Дух современного поколения... на все взирающего с бесстрастием фаталиста мусульманского» (195) и др. под.

12) Статья «Новые выходки противу так называемой литературной нашей аристократии» включена П. В. Анненковым в число пушкинских произведений [4].

А. И. Дельвиг в «Моих воспоминаниях» указал, что над этой статьей совместно работали Пушкин и А. А. Дельвиг [5]. Трудно

---

[1] Б. В. Томашевский, Пушкин, стр. 122.

[2] В «Словаре Акад. Росс.» (1874, ч. III, 214) указано лишь название — козелец; в Акад. словаре 1847 г. — козелец и козельник; «козелиственника» нет даже в Словаре Даля.

[3] Ср. в переводных цитатах, вставленных в самую рецензию: «трагедия, блестящая прекрасными стихами и варварскими выражениями, но сочиненная вся на воспоминаниях, прикидывающаяся к старому отцу старинной трагедии» (194); «совесть угрызает его» (195).

[4] А. С. Пушкин, Соч., т. VII, изд. П. В. Анненкова, 1857, стр. 86.

[5] А. И. Дельвиг, Мои воспоминания, М. 1912, т. I, стр. 110—111

определить долю участия каждого, но, по-видимому, больше всего текста написано Пушкиным.

Принадлежность Пушкину статьи «Новые выходки противу так называемой литературной нашей аристократии» подтверждается и критическими высказываниями Пушкина, вошедшими в «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений». «Разговор о примечании Литературной газеты» целиком посвящен защите этой статьи. Здесь Пушкин принимает на себя обвинения «Московского телеграфа» и «Галатеи», выдвинутые против заметки «Новые выходки...» Косвенно этим он сам признает свое авторство.

«Московский телеграф» писал: «Литературная газета ставит шутки Полевого наряду с эпиграммами Маратов и французских революционных газетчиков. И издатели Литературной газеты не стыдятся своего Avis au lecteur! И это значит у них: Аристократов к фонарю! Как назвать такие ничтожные, бедные средства защиты? Я хотел только указать на литературную недобросовестность Литературной газеты» («Моск. телеграф», ч. 34, № 14, стр. 240—243).

Точно так же в «Галатее» (1830, ч. XVIII, № 34, стр. 134—137) появилось «Замечание на замечание Литературной газеты», которое сосредоточивает внимание на последних строках статьи «Литературной газеты» со слов «Эпиграммы демократических писателей», расценивая их как донос. «Если выходки наших писателей, по словам самих же издателей Литературной газеты, действительно ни в каком отношении нельзя сравнивать с выходками демократических писателей XVIII века, то для чего же наводить такую мрачную тень на них, припоминая неистовые крики французов?.. Благонамеренно ли... это? Литературных отношений здесь не видно... И это пишут или лучше сказать делают русские литераторы?..»

Хотя в «разговоре» апологет «Лит. газеты» Б. и не сливает себя вполне с аристократической группой, но ведь он, естественно, должен отделять себя и от Пушкина. Между тем он явное alter ego автора статьи. Он постоянно пользуется фразами из статьи, вкладывает в них иной смысл, чем противники «Лит. газеты» (например, «демократическими писателями XVIII столетия называет добродетельного Томаса, прямодушного Дюкло, твердого Шамфора и других умных и честных людей, а не Марата и революционных французских газетчиков», как выразился Полевой), и заканчивает свою защиту словами: «Есть обвинения, которые не должны быть оставлены без возражения, от кого б они, впрочем, ни происходили».

В этой статье есть текстуальные совпадения с полемическими заметками Пушкина, вошедшими в «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений».

Например, в статье: «Кто осмелится посмеяться над феодальной нетерпимостию некоторых чиновных журналистов» — в

«Опыте»: «Другие литераторы позволили себе посмеяться над нетерпимостию[1] дворян-журналистов (VI, 112).

Слова «ничуть не забавные куплеты» также отзываются пушкинской манерой. Слово *забавный* одно из любимых слов пушкинского языка.

Например, «Мнение наших критиков о нравственности и приличии, если разобрать его, удивительно забавно» (VI, 112). «Перечитывая самые бранчивые критики, я нахожу их столь забавными...» (VI, 106); «в этих маленьких сатирах столь забавных и язвительных» (статьи о Баратынском).

«Путешественник Ансело говорит и т. д. Забавная словесность!» («Отрывки из писем, мысли и замечания»).

Любопытно, что в своем ответе на статью «Новые выходки противу так называемой литературной нашей аристократии» в № 45 «Лит. газеты» Полевой больнее всего задевает князя Вяземского, по-видимому, подозревая в нем автора статьи. «Положим, например, что князь Вяземский напишет дурные стихи, а я смело скажу ему об этом; он князь! Что за нужда? Разве княжество его стихами записано в родословную книгу и стихи его — копия с дворянской грамоты?»... и тут же является эпитет — *знаменитый:* «Прошу литературных аристократов верить, что в числе моих недостатков нет литературной трусости. Дворянские грамоты и дипломы не спасут от меня худых писателей, хотя бы они были самые знаменитые друзья» («Моск. телеграф», 1830, ч. 34, № 14, стр. 240—243).

13) Н. О. Лернер допускал участие Пушкина в заметке из № 45 «Лит. газеты»: «В нынешнем году *Северная пчела* отличалась неблагосклонностью к гг. Загоскину, Пушкину и Киреевскому»... Для такого предположения нет никаких оснований ни в языке и стиле, ни в содержании и тоне заметки. Ее автор решительно отделяет себя от Пушкина. Он говорит о Пушкине как о третьем лице и цитирует его слова. Конечно, это могло бы быть приемом маскировки. Но об авторстве Дельвига говорит и ссылка на «Allgemeine Zeitung», и редакторский тон статьи, особенно резко выступающий на фоне непосредственно предшествующей заметки Дельвига. В обеих заметках есть явная общность. В одной — Дельвиг пишет о Булгарине: он «в 94 № «Сев. пчелы» уведомляет почтеннейшую публику, что критические статьи «Литерат. газеты» писаны не издателем оной: следственно, ни А. С. Пушкиным или кн. Вяземским, самыми ревностнейшими его сотрудниками». В другой, отвечая на то же булгаринское письмо из Карлова, в 94 № «Сев. пчелы», Дельвиг признается, что он является автором рецензии на «Димитрия Самозванца»: «Строгий приговор Димитрию Самозванцу (см. «Лит. газета» № 14) был приписан Пушкину». И тут же

[1] В черновых вариантах: «другие литераторы осмелились посмеяться над феодальной нетерпимостью дворян-журналистов».

примечание: «А. С. Пушкину предлагали написать критику исторического романа г. Булгарина. Он отказался, говоря: «Чтобы критиковать книгу, надобно ее прочитать, а я на свои силы не надеюсь». Этот ответ Пушкина ставится в параллель с отзывом Киреевского об «Иване Выжигине».

Таким образом, более или менее убедительно и ясно раскрываются имена авторов тех статей, которые приписывались Пушкину исследователями его творчества, но которые на самом деле ему не принадлежат[1]. Авторство Пушкина в отношении статей «Англия есть отечество карикатур», «Заметки об эпиграмме «Собрание насекомых» считается доказанным.

Так, принадлежность Пушкину «Заметки об эпиграмме «Собрание насекомых» («Л. г.», 1830, № 43, стр. 56) не вызывала сомнений даже у отъявленных скептиков. Действительно, все говорит здесь за авторство Пушкина: и убийственно иронический тон, последовательный и выдержанный до конца, и стилизованный язык, и содержание, вполне соответствующее духу презрительной апологии автора. Кроме того, необыкновенный лаконизм и поразительное единство экспрессии и стиля, известные по другим критическим статьям Пушкина, ярко выступают и в этой заметке. Синтаксис этой пародии строен и закономерен. Фразы коротки и построены по одному принципу: «Журналы отозвались о нем, и большею частию неблагосклонно». «Оно удостоилось двух пародий...» «Пародия *Вестника* отличается легким остроумием...» «Здесь мы помещаем сие важное стихотворение, исправленное сочинителем». «В непродолжительном времени выйдет оно особою книгой...» и т. д. Стиль официального и торжественно-гиперболизованного объявления не прерывается до последних слов. Нет ни одного выражения, которое прямо и непосредственно выражало бы точку зрения Пушкина. Все иронически вывернуто наизнанку, но так, что сохраняется вся официальная любезность тона. О грубо-бесцеремонных эпиграммах Полевого («Моск. телеграф», 1830, ч. 32; «Новый живописец общества и литературы», № 8, стр. 135) и Надеждина («Вестник Европы», 1830, № 8, стр. 302) Пушкин писал: «Пародия Вестника отличается легким остроумием. (Ср. Полтава — божия коровка. Кавказский пленник — злой паук; вот Годунов — российский жук и т. п.); пародия Телеграфа — полнотою смысла и строгою грамматической и логической точностью».

---

[1] В предложенном выше обзоре не упомянуто «Письмо Калиника Чупрынского» («Л. г.», 1830, № 7, стр. 55—56), потому что вопрос об авторе его рассматривается отдельно (см. главу «Об авторстве двух статей «Литературной газеты» 1830—1831 гг. на украинские темы»). На основании автографа определяется авторство Дельвига в отношении статьи «В 39-м № «Сев. пчелы» помещено окончание статьи...» («Л. г.», 1830, № 20, стр. 161). Вопрос об атрибуции анекдота о Байроне рассмотрен в главе об объективно-стилистических методах атрибуции. Об авторстве статьи «О лжекритиках. Сочинитель «Письма из Рима к издателю «Л. газеты» см. в моей книге «О языке художественной литературы».

Ср. пародию Пушкина на Полевого: «Русской грамматике не хотел он учиться, ибо недоволен был изданною для народных училищ и ожидал новой, философической. Логика казалась ему наукой прошлого века, недостойною наших просвещенных времен» («Ветреный мальчик»).

Ср. в эпиграмме Полевого:

Все, все рядком в моих листочках
Разложено, положено,
И эпиграммы в легких строчках
На смех другим обречено.

ГЛАВА II

НЕИЗВЕСТНЫЕ СТАТЬИ И ЗАМЕТКИ А. С. ПУШКИНА В «ЛИТЕРАТУРНОЙ ГАЗЕТЕ» 1830 ГОДА

1

А. С. Пушкин с большой энергией и творческим воодушевлением содействовал организации, изданию и редактированию «Литературной газеты». Трудно сомневаться в том, что личный вклад его в это важное литературное предприятие был не только очень значителен, но и глубоко продуман. Так, в первом же номере «Литературной газеты» Пушкин печатает «Отрывок из VIII главы Евгения Онегина» — своеобразный поэтический манифест нового литературного направления — национально-реалистического:

Смирились вы, моей весны
Высокопарные мечтанья,
И в поэтический бокал
Воды я много подмешал.

Иные нужны мне картины:
Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор,
На небе серенькие тучи,
Перед гумном соломы кучи —
Да пруд под сенью ив густых,
Раздолье уток молодых.

В соответствии с основной целью «Литературной газеты» — «знакомить образованную публику с новейшими произведениями литературы европейской, и в особенности Российской» — здесь же Пушкин дает поэтическую характеристику романа Бенж. Констана «Адольф» и извещает о переводе его на русский язык кн. Вяземским (см. также его сообщение о «некрологии ген. Н. Н. Раевского»).

В следующем, втором номере помещены «Стансы» Пушкина («Брожу ли я вдоль улиц шумных»). И тут же острое и величавое извещение о «Русской Илиаде» Гнедича. Н. И. Гнедич так благодарил Пушкина за это извещение: «...едва ли целое похвальное слово, в величину с Плиниево Траяну, так бы тронуло меня, как эти *несколько строк!* Едва ли мне в жизни случится читать что-либо о моем труде, кое<?> было бы сказано так благородно, и было бы мне так утешительно и сладко! Это лучше царских перстней» [1].

В третьем номере «Литературной газеты», кроме пушкинского стихотворения более интимного характера «Ответ» (с псевдонимной подписью Крс — Карс), в котором дано острое эмоциональное противопоставление Петербурга Москве:

Здесь город чопорный, унылый,
Здесь речи — лед, сердца — гранит;
Здесь нет ни ветрености милой,
Ни Муз, ни Пр(есни), ни Харит! —

напечатана в «Смеси» своеобразная программная статья редакции «Литературной газеты», написанная Пушкиным. Здесь говорится о русской литературе (в ответ на заявление «Северной пчелы», 1830, № 3, что «наша литература есть литература-невидимка», и на тезис И. В. Киреевского: «У нас еще нет литературы» [2]) и о критике, ее задачах (с иллюстрациями из «Вестника Европы») и в заключение заявляется: «Впрочем, Литературная газета была у нас необходима не столько для публики, сколько для некоторого числа писателей, немогших по разным отношениям являться под своим именем ни в одном из петербургских или московских журналов».

О. М. Сомов в «Обозрении Российской словесности 1830 г.» («Северные цветы на 1831 г.», стр. 64) несколько смягчил остроту пушкинского заявления: «Но друзья литературы и правды желали видеть другие, более откровенные и беспристрастные суждения о произведениях словесности русской, желали находить мнение о литературе вообще, а не вывески отношений личных; и для сих-то читателей, постигающих истинную цель журнала литературного, издавалась Литературная газета».

Вяземский, прочитав пушкинскую статью о литературе и критике, писал ему: «Ты прелестно проглотил *Редакцию Вестника Европы.* Мы с Дмитриевым читали твой отрывок и радовались.

Бумага Литературной Газеты очень дурна. Зачем не поместить хорошей рецензии иностранной на какую-нибудь новую замечательную книгу? Статья *Смесь* во 2-м листе ужасно слаба» [3].

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 14, стр. 55.

[2] См. «Обозрение русской словесности 1829 г.». Альманах «Денница на 1830 г.», стр. IX—XI.

[3] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 14, стр. 60.

Здесь очень характерно указание на слабость отдела «Смеси» во втором номере «Литературной газеты», составленном, очевидно, О. М. Сомовым без участия А. С. Пушкина. С третьего номера «Литературной газеты» фактическим редактором ее становится Пушкин. Об этом он сам писал в таком смысле, что уехавший из Петербурга по своим делам Дельвиг *«поручил ему* покаместь издание своей газеты» [1].

В письме к Вяземскому в конце января 1830 года Пушкин заявлял: «Скучно издавать Газету одному с помощию Ореста, несносного друга и товарища. Все Оресты и Пилады на одно лицо. Очень благодарю тебя за твою прозу — подавай ее поболее (очевидно, имеется в виду статья Вяземского «О московских журналах», напечатанная в № 8 «Литературной газеты». — *В. В.*). Ты бранишь Милославского, я его похвалил. Где гроза, тут и милость. Конечно, в нем многого недостает, но многое и есть: живость, веселость, чего Булгарину и во сне не приснится. Как ты находишь Полевого? Чтенье его Истории заменило Жуковскому чтение Муравьева статс-секретаря. Но критика Погодина ни на что не похожа. Как бы Каченовского взбесить? стравим их с Полевым» [2].

Тут целая программа редактора «Литературной газеты», допускающего большую самостоятельность мнений основных своих сотрудников. В самом деле, в № 5 «Литературной газеты» была напечатана известная рецензия Пушкина на «Юрия Милославского» Загоскина, в общем, очень сочувственная, но с широкой теоретической постановкой вопроса о структуре и стиле исторического реалистического романа. Между тем Вяземский после обзора критических статей о «Юрии Милославском», особенно рецензии «Московского вестника», приходит к такому «любопытному заключению»: «Мы очень любим ахать от удивления и способны к чувствам уничижения и смиренномудрия. Появился роман — и тотчас во сто голосов твердят, что это у нас первое явление в своем роде, сей час готовы почесть автора новым Колумбом, открывшим неизвестный мир, и судить его не по исполнению, а безусловно, по одной решимости предприятия. Можно ли оценивать роман по достоинству первородства, если и признать за ним это достоинство, на которое согласиться нельзя? ... если он посредствен, то первородство не придаст ему занимательности, верного, живого изображения людей, человека, общества, эпохи, страстей, которого в нём нет...» [3]

А ранее в связи с изложением рецензии «Московского вестника» Вяземский высказывает свое, в общем, отрицательное суждение об «Юрии Милославском»: «... автор романа писал

---

[1] «Объяснение к заметке об Илиаде». См. А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. IX, изд. АН СССР, Л. 1929, стр. 220.

[2] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 14, стр. 61.

[3] «Литературная газета», 1830, № 8, стр. 61—62.

многое наобум, в припадках удивительного рассеяния, без соображений умственных, даже и физических. Стихии, времена года, действия, чувства, выражения приводятся невпопад и на удачу» [1].

Насколько был велик авторитет пушкинской критики и как дорожили ею авторы, легко увидеть из письма к Пушкину М. Н. Загоскина. А. С. Пушкин (в письме от 11 января 1830 г.), поблагодарив Загоскина за присылку «Юрия Милославского» и поздравив автора «с успехом полным и заслуженным, а публику с одним из лучших романов нынешней эпохи», сообщил ему, что в «Литературной газете» будет о нем статья Погорельского. «Если в ней не все будет высказано, — прибавил Пушкин, — то постараюсь досказать» [2]. М. Н. Загоскин в ответном письме высказал свое заветное желание в такой форме: «Мне очень приятно, что г-н Погорельской хочет написать рецензию на мой роман; но признаюсь, был бы еще довольнее, если б этот разбор вам не понравился и вы бы сделали то, о чем мне намекнул в своем письме Филипп Филиппович Вигель» [3], то есть если бы сам Пушкин написал в «Литературной газете» отзыв о загоскинском романе (что и произошло на самом деле).

Критические статьи Пушкина в «Литературной газете», например, напечатанная в № 4 статья об «Истории русского народа» Николая Полевого, возбуждали живой интерес и привлекали общественное внимание. Так, к письму Вяземского (от 1 февраля 1830 г.) Пушкину сделана приписка неизвестного: «Напрасно вы изволили под статьею на Историю Полевого напечатать: продолжение обещано: все ждут его и не дождутся» [4].

К Пушкину даже такие сотрудники «Литературной газеты», как Вяземский, обращались с просьбой о редакторской правке. «Дельвиг просил меня, — пишет Вяземский Пушкину, — написать статью о московских журналах. Вот она. Кажется, слишком растянута; перетяни ее как хочешь, выкинь частности, одним словом делай что хочешь» [5].

Кроме №№ 6, 9 и 11 «Литературной газеты», в которых нет особых пушкинских статей, все номера «Литературной газеты» вплоть до № 14 переполнены сочинениями Пушкина. Некоторые, как например №№ 12 и 13, больше чем наполовину состоят из стихотворений, отрывков художественной прозы, критических статей и заметок Пушкина. С № 14 (марта 12), когда Пушкин уже уехал из Петербурга в Москву [6], участие Пушкина в

---

[1] «Литературная газета», 1830, № 8, стр. 61.

[2] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 14, стр. 57.

[3] Там же, стр. 60.

[4] Там же, стр. 62.

[5] Там же, стр. 60.

[6] Ср. в письме Пушкина к П. А. Вяземскому от 14 марта 1830 г.: «Третьего дня приехал я в Москву и прямо из кибитки попал в концерт, где находилась вся Москва» (А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 14, стр. 68).

«Литературной газете» явно ослабевает, но не прекращается совсем. Так, в № 16 «Литературной газеты» (марта 17) напечатан «Отрывок из послания к Языкову» Пушкина; есть основания связывать с именем Пушкина помещенный здесь же анекдот: «Мильтон говаривал...»

В № 20 «Литературной газеты» напечатано стихотворение Пушкина «В альбом» («Что в имени тебе моем?..»). Здесь же находится знаменитая статья Пушкина «О нравственных сочинениях Видока, полицейского сыщика».

В № 30 «Литературной газеты» опубликовано пушкинское «Послание к К. Н. Б. Ю...» («К вельможе»).

В № 38 (июля 5) напечатано стихотворение Пушкина «Калмычке» («Прощай, любезная Калмычка!» под псевдонимом «Крс»).

Таким образом, вопреки выводам Б. В. Томашевского, — совершенно ясно, что участие Пушкина в «Литературной газете» в 1830 году после отъезда его в Москву в начале марта хотя и очень ослабело, но не прекратилось. Общее состояние и содержание «Литературной газеты» в это время очень беспокоило Вяземского. Он писал Пушкину (в письме от 26 апреля 1830 г.): «На Литературную Газету надежды мало. Дельвиг ленив и ничего не пишет, а выезжает только sur sa bête de somme ou de Somoff. В мае приеду на несколько времени в Москву: тогда переговорим» [1]. Упрек Вяземского по отношению к Дельвигу не совсем справедлив. И Пушкин в своем ответном письме Вяземскому (от 2 мая 1830 г.) деликатно отметил это, вместе с тем делая намеки на необходимость газеты не только литературной, но и политической: «Приезжай, мой милый, да влюбись в мою жену, а мы поговорим об газете иль альманахе. Дельвиг в самом деле ленив, однако ж его Газета хороша, ты много оживил ее. Поддерживай ее, покаместь нет у нас другой. Стыдно будет уступить поле Булгарину. Дело в том, что чисто литературной газеты у нас быть не может, должно принять в союзницы или Моду, или Политику. Соперничествовать с Раичем и Шаликовым как-то совестно. Но неужто Булгарину отдали монополию политических новостей? Неужто, кроме Северной Пчелы, ни один журнал не смеет у нас объявить, что в Мексике было землетрясение и что Камера депутатов закрыта до сентября? Неужто нельзя выхлопотать этого дозволения? справься-ка с молодыми министрами, да и с Бенкендорфом. Тут дело идет не о политических мнениях, но о сухом изложении происшествий. Да и неприлично правительству заключать союз — с кем? с Булгариным и Гречем. Пожалуйста, поговори об этом, но втайне: если Булгарин будет это подозревать, то он, по своему обыкновению, пустится в доносы и клевету — и с ним не справишься» [2].

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 14, стр. 80.
[2] Там же, стр. 87.

С другой стороны, Дельвиг в письме от 8 мая 1830 года обращается к Пушкину с такими вопросами и сообщениями, касающимися «Литературной газеты»: «Доволен ли ты продолжением Газеты? Булгарин поглупел до того от Видока, что уехал ранее обыкновенного в деревню. Но подл по-прежнему. Он напечатал твою эпиграмму на Видока Фиглярина с своим именем не по глупости, как читатели думают, а дабы тебя замарать. Он представил ее правительству как пасквиль и просил в удовлетворение свое позволения ее напечатать. Ему позволили, как мне объявил цензор, похваляя его благородный поступок, разумеется не зная, что эпиграмма писана не с его именем и что он [сообразя] поставил оное только из боязни, чтобы читатели сами не нашли ее эпиграммою на него. Не желая, чтобы тебя считали пасквилянтом, человеком, делающим противузаконное, я подал в высшую Цензуру просьбу, чтобы позволили это стихотворение напечатать без ошибок...» [1]

Отрезанный карантином, принужденный томиться в болдинском заключении, Пушкин писал в октябре П. А. Плетневу, очевидно, беспокоясь о судьбе «Литературной газеты»: «Журналов ваших я не читаю; кто кого? Скажи Дельвигу, чтоб он крепился; что я к нему явлюся непременно на подмогу, зимой, коли здесь не околею. Покаместь он уж может заказать виньетку на дереве — изображающую меня голинького, в виде Атланта, на плечах поддерживающего Литературную Газету» [2].

А 4 ноября 1830 года из того же Болдина Пушкин заявлял А. А. Дельвигу: «Посылаю тебе, Барон, вассальскую мою подать, именуемую Цветочною, по той причине, что платится она в ноябре, в самую пору цветов. Доношу тебе, моему владельцу, что нынешняя осень была детородна и что коли твой смиренный вассал не околеет от сарацинского падежа, холерой именуемого и занесенного нам крестовыми воинами, т. е. бурлаками, то в замке твоем, Литературной Газете, песни трубадуров не умолкнут круглый год. Я, душа моя, написал пропасть полемических статей, но, не получая журналов, отстал от века и не знаю, в чем дело — и кого надлежит душить, Полевого или Булгарина... Прощай, душа, на другой почте я, может быть, еще что-нибудь тебе пришлю» [3].

В письме Вяземскому (5 ноября, тоже из Болдина) Пушкин сообщает: «Здесь я кое-что написал. Но досадно, что не получал журналов. Я был в духе ругаться и отделал бы их на их же манер. В полемике, мы скажем с тобою, и нашего тут капля меду есть» [4].

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 14, стр. 90—91.
[2] Там же, стр. 118.
[3] Там же, стр. 121.
[4] Там же, стр. 122.

В середине ноября Дельвиг извещает Пушкина, что «Литературная газета выгоды не принесла и притом запрещена за то, что в ней напечатаны были новые стихи Делавиня» [1].

Вернувшись в начале декабря в Москву, Пушкин в письме Плетневу от 9 декабря перечисляет свои новые сочинения, созданные в болдинскую осень, и прибавляет: «И так русская словесность головою выдана Булгарину и Гречу! жаль — но чего смотрел и Дельвиг? охота ему было печатать конфектный билетец этого несносного Лавинья» [2].

И в январе (13) 1831 года письмо Пушкина Плетневу полно беспокойства о «нашей газете» [3].

Но все же очевидно, что и осень и зиму 1830 года Пушкин не мог активно сотрудничать в «Литературной газете».

Из всех этих сообщений и из обстоятельств жизни Пушкина в 1830 году ясно, что после мартовского отъезда в Москву интенсивность творческого участия Пушкина в «Литературной газете» уменьшается. Об этом есть свидетельства и современников великого поэта. Так, 8 июня 1830 года М. П. Розберг писал из Москвы В. Г. Теплякову: «Статья о Видоке в «Литературной газете» писана Пушкиным, и он очень жалеет, что женитьба отдаляет его от литературных занятий и мешает поприлежнее приняться за издаваемую Дельвигом и Сомовым газету» [4].

Б. В. Томашевский, опираясь на несомненно принадлежащие Пушкину статьи в «Литературной газете» 1830—1831 гг. и применив к ним прием помесячных расчетов, пришел к такому, в основном правильному, хотя и слишком категорическому, заключению: «Итак — 16 статей, из них 8 — за январь 1830 г., 5 за февраль и 3 разновременны. Если сопоставить с этим, что Пушкин был в Петербурге до 4 марта (за это время — с начала января — около 5-го до середины февраля Дельвиг уезжал, и Пушкин редактировал газету вдвоем с Сомовым) и затем с 19 июля по 10 августа, после чего вернулся в Петербург лишь в мае 1831 г., то окажется, что все статьи Пушкина в Литературной газете появились за время его пребывания в Петербурге» [5].

Этот вывод отчасти подтверждается и тем, что во время приезда Пушкина в Петербург (с 19 июля по 10 августа) напечатаны в «Литературной газете» «Арион» (№ 43, 30 июля), «Собрание насекомых» (в том же № 43) и «Новые выходки противу так называемой литературной нашей аристократии» (в № 45). Вообще отдел «Смеси» в этом номере, согласно воспоминаниям А. И. Дельвига и указанию В. П. Гаевского, составлялся совместно Пушкиным и Дельвигом. Однако Б. В. Томашевский при

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 14, стр. 124.
[2] Там же, стр. 133.
[3] Там же, стр. 143.
[4] «Исторический вестник», 1887, № 7, стр. 19.
[5] Б. В. Томашевский, Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения, стр. 119—120.

своих расчетах не принимал во внимание печатания Пушкиным своих стихотворений в «Литературной газете» — и притом в тех ее номерах, которые выходили в свет во время отсутствия великого поэта в Петербурге (например, в №№ 16, 20, 30). Кроме того, придавая значение подписи *Р*, Томашевский сам попытался найти пушкинские статьи в «Литературной газете» за 1831 год, несмотря на то, что они появились в то время, когда Пушкин жил в Москве.

Поэтому необходимо расширить сферу поисков пушкинских анонимных статей и заметок и изучить с этой целью все номера «Литературной газеты» за 1830 год.

Вместе с тем чрезвычайно важно установить характер редакторской работы Пушкина и найти, если это возможно, в статьях «Литературной газеты» за январь—февраль 1830 года следы его редакционных исправлений и улучшений чужого текста.

2

При всестороннем изучении «Литературной газеты» можно с относительно большой точностью установить степень участия в ней каждого из основных сотрудников и определить роль Пушкина в редакции этого органа. Не подлежит сомнению, что в первые два месяца существования «Лит. газеты» (до 4 марта 1830 г.), когда с отъездом Дельвига [1] и до появления в Петербурге Вяземского [2] Пушкин исполнял обязанности главного редактора (совместно с О. М. Сомовым), Пушкин не только больше всех поместил своих критических статей в газете, но и подверг многое из чужих литературных материалов редакторско-стилистической правке [3], состоящей нередко из нескольких строк, в отдельных случаях резко выделяющихся по стилистическим признакам. Вот один пример. В № 6 «Лит. газеты» к «Письму русского путешественника из Варны» В. Г. Теплякова сделано редакционное примечание. Вероятнее всего сначала оно было написано Сомовым, который был знаком с жившим в Петербурге братом Теплякова и вел в 1830 году литературную переписку с самим поэтом В. Г. Тепляковым [4].

По этой переписке можно заключить, что именно О. М. Сомов был автором примечания к «Письму» из Варны.

---

[1] Дельвиг отсутствовал в Петербурге с первых чисел января по вторую половину февраля 1830 г. Ср. «Московские ведомости», 1830, № 4 и № 14. Ср. «Письма Пушкина» под редакцией Б. Л. Модзалевского, т. II, стр. 368.

[2] Вяземский приехал в Петербург 28 февраля 1830 г. См. «Звенья», т. VI, 1936, «Письма П. А. Вяземского к жене за 1830 г.», стр. 202.

[3] Ср. пушкинские исправления в рецензии Дельвига на альманах «Радуга» в № 2 «Лит. газеты», 1830, стр. 15. См. «Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском доме», изд. АН СССР, М.—Л. 1937, стр. 289.

[4] См. «Русская старина», 1896, № 3. Из бумаг Виктора Григорьевича Теплякова.

«Вы удивили и порадовали меня и стихами и прозой, еще более последнею, — писал Сомов Теплякову от 3 февраля 1830 года про «Письмо русского путешественника из Варны», — ибо у нас редко кто соединяет дар владеть языком рассудительной, холодной прозы. Первое письмо Ваше к Алексею Григорьевичу (брату) есть приступ богатый и полный жизни. Я любовался также вашим отчетом, дельным и оживленным мыслью и слогом» [1]. Этот отчет В. Г. Теплякова об его археологических открытиях и находках в Болгарии и Румелии широко использован в редакционном примечании «Лит. газеты». Таким образом, как будто принадлежность этого примечания Сомову не вызывает никаких сомнений.

Следующие строки примечания скорее всего могли быть написаны Сомовым: «В письмах своих (адресованных к брату его А. Г.) г. Тепляков намерен подробнее рассказать о своем путешествии и присовокупить к известиям об археологических своих поисках не менее любопытное описание обстоятельств, сопровождавших оные». Все содержание этих сообщений заимствовано из самого печатаемого в № 6 «Лит. газеты» письма Теплякова, из его последних строк. Ссылка на «Одесский вестник» (прибавление к № 102 за 1829 г.), из которого приводился перечень открытий Теплякова, также, естественно, принадлежит Сомову.

Вот текст этого редакционного примечания.

«Сочинитель сего письма, В. Г. Тепляков, сам говорит в нем о цели своего путешествия. Отчет его о разных памятниках, открытых и приобретенных им в Болгарии и Румелии, напечатан был особым прибавлением к № 102 *Одесского Вестника* прошлого года. Из сего отчета видим, что г. Тепляков открыл следующие памятники древности: 1) Великолепные Гебеджинские развалины; 2) Большой Анхиальский саркофаг; 3) 36 кусков мрамора с надписями и барельефами; 4) 89 медалей золотых, серебряных и бронзовых, и, коих более 50-ти, древние греческие; 5) Две вазы, найденные в Сизополе; 6) Две небольшие статуи (бронзовый амур и мраморный женский бюст), купленные в Анхиале. — Сверх сего начерчена карта Фаросского залива и срисованы виды некоторых мест, кои г. Тепляков посещал в своем путешествии. Почти все исчисленные здесь остатки древностей (разумеется, кроме тех, коих нельзя было перевезти) приобретены г. Тепляковым для Одесского музея; с других сняты им чертежи. В письмах своих (адресованных к брату его А. Г.)

---

[1] «Отчет В. Г. Теплякова об открытиях, сделанных им в Болгарии и Румелии» («Mémoire sur divers monuments d'antiquité decouverts sur différents points de la Bulgarie et de la Rumélie, présenté à S. E. Mr. le gouverneur-général de la Nouvelle Russie et de Bessarabie par Mr. V. Tépliakow») был напечатан в «Journal d'Odessa» («Одесский вестник», 1829, № 102, и 1830, № 19). Этот отчет был переведен многими европейскими журналами и обратил на себя особенное внимание известного ориенталиста Клапрота. См. «Воспоминания о Теплякове», «Отечественные записки», 1843, т. 28, отд. VIII.

г. Тепляков намерен подробнее рассказать о своем путешествии и присовокупить к известиям об археологических своих поисках не менее любопытное описание обстоятельств, сопровождавших оные. Откровенный рассказ, живой слог, поэтический взгляд на предметы и веселое равнодушие в тех случаях, где судьба была неприветлива к сочинителю, — вот отличительный характер его писем, которые, без сомнения, понравятся читателям «Лит. газеты». Со временем мы надеемся приложить к №№ нашей газеты некоторые из чертежей и рисунков г. Теплякова».

Между этим редакторским примечанием и позднейшей рецензией Пушкина на «Фракийские элегии» Теплякова мало общего. Правда, указания Пушкина на зависимость от Байрона, на сочувствие Овидию, на элегию «Гебеджинские развалины» находят опору отчасти в примечании, отчасти в самом письме Теплякова (ср. лексические параллели: «Великолепные Гебеджинские развалины» — в рецензии на «Фракийские элегии» — «великолепный Восток»; «и присовокупить к известиям об археологических своих поисках не менее любопытное описание обстоятельств, сопровождавших оные» — в рецензии на «Фракийские элегии» — «К «Фракийским элегиям» присовокуплены различные легкие стихотворения, имеющие неоспоримое достоинство»). Но все эти сближения естественны в пределах текстов с однородным содержанием. Однако есть основания предполагать, что к редакционной заметке приложил руку и сам Пушкин. Любопытно, что в самом письме Теплякова реминисценции из Пушкина, образ поэта, навеянный Пушкиным, определяют стиль восприятия и изложения впечатлений. Так Тепляков пишет: «Знаете ли, что первое чувство в минуту разлуки с отечеством есть, без всяких романтических затей, странное, неизъяснимое чувство. Сначала, какая-то непонятная радость овладела моим сердцем: казалось, что оно ощутило внезапное наслаждение каким-то внутренним богатством в тот миг, когда натянутые паруса округлялись и заколебавшийся корабль тронулся с места. Я расхаживал скорыми шагами по шканцам и громко декламировал: «Шуми, шуми, послушное ветрило!» и проч. (42).

Таким образом, письмо всем своим духом и стилем как бы требовало отклика Пушкина, его оценки.

И действительно, в этом примечании есть строки, которые, несомненно, вписаны в него Пушкиным. В них содержится яркая характеристика прозаического стиля Теплякова: «Откровенный рассказ, живой слог, поэтический взгляд на предметы и веселое равнодушие в тех случаях, где судьба была неприветлива к сочинителю, — вот отличительный характер его писем, которые, без сомнения, понравятся читателям Лит. газеты» [1].

---

[1] Впрочем, последняя фраза тут могла сохраниться и от текста Сомова. Ср. у Сомова в «Обозрении росс. слов. за 1830 г.»: «Отличительный характер стихов Мицкевича» («Северные цветы на 1831 г.», стр. 5).

Неожиданное и острое перечисление разнообразных особенностей, характерное для пушкинского стиля, необычно для языка Сомова. Достаточно сопоставить с этим отрывком стиль принадлежащего Сомову[1] извещения о «Фракийских элегиях» В. Г. Теплякова в № 30 «Лит. газеты» 1830 года: «Мы имели случай читать некоторые из них отрывки, отличающиеся верностию описаний, живостию воображения, богатые чувством и прекрасными стихами». Язык Сомова относительно прост, но бледен и стандартен. Противоречивое и семантически острое сочетание слов вроде: *веселое равнодушие* — не может принадлежать Сомову. Напротив: этот тип смысловых связей типичен для пушкинского стиля с половины 20-х годов, например: «недобросовестное равнодушие или даже неприязненное расположение» («Пора Баратынскому...»); «благородное бешенство» («Путешествие из Москвы в Петербург»); «нельзя воздержаться от праведного негодования» («Замечания по русской истории XVIII в.»); «от упоительных и вредных мечтаний» (там же); «с такою ярою точностью» («О ничтожестве литературы русской»); «ирония холодная и осторожная и насмешка бешеная и площадная» (там же); «политический писатель, уже славный в Европе своим горьким и заносчивым красноречием» («О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного рая») и мн. др.

Таких поправок и редакторских дополнений Пушкина в чужих статьях можно ожидать и искать довольно много — на протяжении №№ 1—13 «Лит. газеты» за 1830 год.

Так, в рецензии на «Краткую всеобщую географию Константина Арсеньева» есть явные следы пушкинской руки («Лит. газета», № 3, от 11 января). Синтаксический строй этой заметки резко отделяет ее от статей Сомова. Точность, сжатость конструкции, отсутствие сложных синтаксических распространений характерны именно для пушкинской речи. Например: «В нынешнем издании г. Арсеньев многое исправил и дополнил. Политическое разделение земли и государств, ее составляющих, изображены в нынешнем их состоянии. Таким образом, напр. пределы России показаны в том положении, в каком они находились в конце минувшего 1829 года, т. е. по заключению Адрианопольского трактата» и т. д.

3

Кроме приведенных и других редакторских исправлений, перу Пушкина, по моему мнению, принадлежат еще шесть следующих отдельных заметок и статей в «Лит. газете» за 1830 год, до последнего издания Академии наук не включавшихся в современные полные собрания сочинений Пушкина.

---

[1] См. указание самого Сомова в письме к В. Г. Теплякову от 31 мая 1830 г., «Русская старина», 1896, № 3, стр. 662.

«Замечание» в «Смеси» № 10 «Лит. газеты» за 1830 год (от 15 февраля, стр. 82): «Острая шутка не есть окончательный приговор. *** сказал, что у нас есть три Истории России: одна для гостиной, другая для гостиницы, третья для гостиного двора».

П. В. Анненков заявил, что № 10 «Лит. газеты» «исполнен» критическими заметками Пушкина [1]. Основываясь на этом, С. А. Венгеров поместил заметку «Острая шутка не есть окончательный приговор» в собрании сочинений Пушкина [2]. Но Н. О. Лернер, проверяя показания Анненкова и В. П. Гаевского относительно участия Пушкина в «Лит. газете» 1830 года, напал на этот афоризм и решительно отверг принадлежность его Пушкину. «Пушкин был очень дурного мнения об «Истории русского народа» Н. А. Полевого, но слишком высокого об «Истории государства российского», чтобы воспроизводить, да еще с таким слабым возражением, чью-то плоскую, а вовсе не острую шутку, где труд Карамзина назван книгой «для гостиной» [3], — писал Лернер.

Вкус Н. О. Лернера показался последующим редакторам сочинений Пушкина достаточным критерием для отрицания принадлежности заметки Пушкину, и с тех пор она не вводилась ни в одно собрание сочинений Пушкина до последнего большого Академического. Между тем все в этой заметке говорит за авторство Пушкина. Отсутствовавший во время издания № 10 «Лит. газеты», Дельвиг не присылал статей в «Лит. газету». Сомову, как свидетельствует вся его литературная деятельность, был чужд стиль афоризмов, и он с этой стороны ничем не обнаружил себя во все время существования «Лит. газеты». Вяземский, еще не приехавший в Петербург из Москвы, сначала не давал мелких заметок для «Смеси», которою был недоволен. Кроме того, он, как показывает дальнейшая история «Лит. газеты», не печатал в ней афоризмов и анекдотов из своей «Записной книжки». Да и афоризм из № 10 «Лит. газеты» Вяземскому показался бы кощунством по отношению к «Истории государства российского» Карамзина, которая навсегда осталась катехизисом русской истории для Вяземского. Таким образом, уже по методу исключения приходится признать автором заметки Пушкина, исполнявшего в то время обязанности главного редактора газеты. Кроме того, и содержание, и стиль заметки, и ее образы вполне гармонируют с сочинениями Пушкина. «Три истории России» — это 1) «История государства российского» Карамзина, 2) «История российская» С. Н. Глинки и 3) «История русского народа» Н. Полевого. «Историю» Полевого сопоставлял с «Историей российской» Глинки даже Н. Надеждин и

---

[1] Сочинения А. С. Пушкина, изд. Анненкова, т. V, СПб, 1855, стр. 633.

[2] «Пушкин», изд. Брокгауза и Ефрона, т. IV, 1910, стр. 548, № 897; ср. Н. Синявский и М. Цявловский, «Пушкин в печати», М. 1914, стр. 86.

[3] «Пушкин и его современники», вып. XII, 1909, статья «Новооткрытые страницы Пушкина», стр. 124—125.

отдавал без колебаний безусловное преимущество Глинке:[1] «ему (Полевому) захотелось перетянуть Карамзина; а дотянулся ли и до Глинки?.. Дело еще сомнительное!.. История Российская Глинки подогрета по крайней мере горячею любовью к отечеству, которую следовало бы, конечно, растворить несколько благоразумием».

В журнале Раича «Галатея», в прибавлении к нему, названном «Аргус», горячо и притом в сатирическом плане обсуждался I том «Истории русского народа» Н. Полевого — в связи с «Историей государства российского» Карамзина и «Русской историей» С. Глинки. Дело в том, что сам С. Н. Глинка в своем «Московском альманахе для юных русских граждан на 1830 год» поместил статью «Отрывок из моих записок и мысли о истории русского народа». Здесь он заявил: «Погрешил бы я перед нашим временем, если бы в книге, издаваемой в пользу русских граждан, не упомянул о сочинителе *Истории русского народа*, который собственными своими усилиями и пользуясь всеми пособиями девятнадцатого столетия проложил себе поприще к славе...» С. Глинка скромно и самоотверженно ставит себя и свою «Русскую историю» ниже Н. Полевого и его исторического труда: «Я писал для себя и о сочинениях своих точно так думаю, как о мечтах, которые порождали призраки моей юности. Это был сон жизни».

В «Аргусе» (прибавление к «Галатее», ч. XI, 1830) были напечатаны «Замечания на статью, помещенную в Московском альманахе на 1830 год». Здесь прежде всего излагаются иронические комментарии к заявлению С. Н. Глинки, что сочинитель «Истории русского народа» «проложил себе поприще к славе»: «Слава славе рознь. Державин сказал:

...Редок благ прямых содетель, —

Он редок — но какая разность».

К какой из этих двух слав (сюда сделано примечание в сноске. — *В. В.*: «Слово *слава* поставлено в множественном числе по Грамматике издателя Московского Телеграфа») проложил себе поприще сочинитель *Истории русского народа*, это ясно, очень ясно доказано в 1-м № «Вестника Европы» и во 2-м № Московского Вестника на сей 1830 год. Издатели сих журналов известны публике своими познаниями в истории, следовательно им можно поверить. Поверят ли самозванцу-историку, или, что все равно, историку?.. Вот вопрос! Впрочем чего не бывает на белом свете? Гришка Отрепьев имел на своей стороне, если не лучшую, по крайней мере большую часть! (горько вспомнить!) русского народа...» (стр. 11—12).

В связи с скромным признанием С. Н. Глинки, что он «не мог представить в подлинном виде Истории Русского народа и

[1] «Вестник Европы», 1830, № 1, статья Н. Н. об «Истории русского народа», сочинении Н. Полевого, стр. 71.

признает преимущества «Истории» Н. Полевого, рецензент заявляет: «Какое самоотвержение или, лучше сказать, самопожертвование! Несколько лет назад тому первый удар нанесен был Русской истории издателем М. Телеграфа, теперь сам родитель наносит последний, смертельный удар своему детищу. Это уже не самоотвержение, а детоубийство, которое, скажем к чести С. Н. Глинки, невольно напоминает об Агамемноне и Ифигении» (стр. 12—13).

Рецензент «Галатеи» так формулирует свое отношение к оценке сравнительных достоинств исторических работ С. Н. Глинки и Н. А. Полевого: «Охотно верим раскаянию издателя Московского альманаха в грехах против Истории, но не охотно соглашаемся или, лучше сказать, не соглашаемся, будто бы *Русская история* хуже *Истории русского народа;* противное, или почти противное этому мнению, доказано в 1-м № Вестника Европы: *История Российская* (русская) *Глинки,* сказано там, подогрета по крайней мере горячею любовью к отечеству... Но *Историю русского народа...* Сие море великое и пространное: тамо гады, их же несть числа: животные малые с великими!..» (стр. 13).

Пушкин, ссылаясь на чужой каламбур об этих трех историях («*** сказал...») [1], ограничивает его действие афоризмом: «Острая шутка не есть окончательный приговор». Однако возможно, что и ссылка на постороннее лицо, как на виновника каламбура, была тактическим приемом. Во всяком случае, этот каламбур о трех историях естественно сопоставить с таким парадоксом самого Пушкина: «Некто у нас сказал, что французская словесность родилась в передней и далее гостиной не доходила... Буало, Расин и Вольтер (особенно Вольтер), конечно, дошли до гостиной: но все-таки через переднюю. Об новейших поэтах говорить нечего. Они, конечно, на площади» («О ничтожестве литературы русской...»).

Квалификация «Истории государства российского» как истории для гостиной не противоречит историческим воззрениям Пушкина. Гостиная — метонимия для обозначения светского общества. Это значение часто у Пушкина (напр., в «Евгении Онегине»). Ср. у Вяземского в предисловии «от переводчика» к «Адольфу» Бенжамена Констана: «...творение сие не только роман сегодняшний (roman du jour), подобно новейшим светским, или гостиным романам оно еще более роман века сего» [2].

---

[1] Ср. у Сомова в «Обозрении российской словесности за вторую половину 1829 и за первую 1830 года» намек на шутку Пушкина или (вернее) Вяземского: «Некто сделал следующее замечание на различие в воспитании вымышленных и полусправедливых лиц в наших русских романах: «Монастырка», говорит он, «была воспитана в обществе благородных девиц, Федора в кабаке, а Иван Выжигин в собачьей конуре» («Северные цветы на 1831 г.», стр. 75).

[2] Бенжамен Констан. Адольф, СПб. 1831, стр. V—VI.

Сюда примыкает замечание Пушкина о первых восьми томах «Истории» Карамзина: «Светские люди бросились читать историю своего отечества. Она была для них новым открытием» («Отрывки из писем, мысли и замечания»). Ср. также: «Все, даже светские женщины, бросились читать историю своего отечества, дотоле им неизвестную» [1].

Слова — *гостиная, гостиница, гостиный двор,* — соединяясь в каламбурную цепь, в то же время выражают глубокую неудовлетворенность Пушкина современным ему состоянием истории. «История государства российского» Карамзина, «История российская» С. Н. Глинки, «История русского народа» Н. А. Полевого не отвечали потребностям народа.

«История российская» С. Глинки действительно была больше рассчитана на возбуждение патриотизма и любви к России у путешественников и проезжих. Она могла удовлетворить лишь беглый взгляд человека, остановившегося на время в гостинице. Приурочение «Истории русского народа» Полевого к «гостиному двору», намекая на социальную природу автора, в то же время заключало общую литературную оценку Н. Полевого как деятеля «толкучего рынка» литературы. Это суждение о Н. Полевом и позднее повторялось в «Лит. газете», например, в рецензии (Дельвига?) на «Гостиный двор российской словесности» Ф. Улегова [2].

Таким образом, нет никаких историко-литературных препятствий относить заметку № 10 «Лит. газеты» к сочинениям Пушкина. Авторство Пушкина доказывается также языком и стилем заметки.

Сближение слов — *шутка* и *окончательный суд* — у Пушкина встречается в «Отрывке из литературных летописей» в применении к критикам Каченовского: «Молодые писатели не будут ими забавляться как пошлыми шуточками журнального гаера. Писатели известные не будут ими презирать, ибо услышат окончательный суд своим произведениям».

Афоризмы, построенные по типу: «Острая шутка не есть окончательный приговор», — типичны для пушкинского стиля (у Вяземского связка *есть* обыкновенно отсутствует). Например: «Скромность, украшение седин, не есть необходимость литературная» («Отрывок из Литературных Летописей»). «Уважение к именам, освященным славою, не есть подлость (как осмелился кто-то напечатать), но первый признак ума просвещенного» («Об истории Полевого», ст. 1). «Талант неволен, и его подражание не есть постыдное похищение — признак умственной скудости» («Фракийские элегии. Стихотворения Виктора Теплякова»). «Описывать слабости, заблуждения и страсти человеческие не есть безнравственность, так как анатомия не есть убий-

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 12, изд. АН СССР, 1949, стр. 305.
[2] «Литературная газета», 1830, № 65, стр. 236.

ство» («Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme»). Ср. в заметке о холере: «...легкомысленное бесчувствие не есть еще истинное мужество» и т. п.

Каламбурные сопоставления слов также не редкость в стиле Пушкина, особенно разговорно-эпистолярном. Например: «Один из самых оригинальных писателей нашего времени, не всегда *правый,* но всегда *оправданный* удовольствием очарованных читателей» («Наброски предисловия к «Борису Годунову»).

В письмах: «Покаместь мы не застрахованы, а застращены» [1]. О Дельвиге: «шпионы-литераторы заедят его как *барана,* а не как *барона*» [2]. «Надеждин хоть изрядно нас *тешит* иногда (*тесать)* или *чешет* etc., но лучше было бы, если б он теперь *потешил*» [3]. «Как вы думаете, есть надежда на Надеждина или Надоумко недоумевает?» [4] и мн. др. под.

Очень близка к афоризму из № 10 «Лит. газеты» заметка в № 12 (от 25 февраля, стр. 98):

«В одной из шекспировских комедий крестьянка Одрей спрашивает: «Что такое поэзия? вещь ли это *настоящая*?» Не этот ли вопрос, предложенный в ином виде и гораздо велеречивее, находим мы в рассуждении о поэзии романтической, помещенном в одном из Московских Журналов 1830 года?»

Эта заметка иронически метит в рассуждение о романтической поэзии Н. И. Надеждина, начавшее печататься в «Вестнике Европы», 1830, № 1 и № 2 («О настоящем злоупотреблении и искажении романтической поэзии»). Надеждин, доказывая несоответствие «необузданного скакания поэзии романтической» с духом времени, писал: «Сей поэтический цинизм тогда б только мог быть допущен, когда бы поэзия была не более, как раболепная подражательница и спищица природы. Но сия первородная дщерь бессмертного духа, по сознанию самих раскольников, есть священнослужительница вечного изящества. Все произведения ее должны быть ознаменованы таинственною печатию божества, пред алтарем коего она священнодействует. Что же есть изящество, как не всесовершеннейшая гармония?» [5] Восставая во имя этих принципов против мутных, «грязных и прогорклых затонов» романтизма, Надеждин обличал романтиков сопоставлениями с Шекспиром: «Один поэтический взмах проливает ныне более крови, чем грозная муза Шекспира во всех своих мрачных произведениях... Да и притом — разве эта зловещая мрачность, услаждающаяся одними кровавыми жертвами, составляет высо-

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 14, стр. 178.
[2] Там же, стр. 133.
[3] Там же, стр. 97.
[4] Там же, стр. 96.
[5] «Вестник Европы», 1830, январь и февраль, № 1, стр. 21.

чайшее достоинство котурна Шекспирова?»[1]. Обрушившись на Байрона и на байронистов, на «эти суетливые рои ничтожных пигмеев поэтического мира, толкущиеся в лучах славы байроновой подобно весенним мошкам», Надеждин взывает к «величественным теням Дантов, Кальдеронов и Шекспиров»: «Сколько крутиться должны величественные тени Дантов, Кальдеронов и Шекспиров при виде безумия, совершаемого, во имя их, со столь невежественною самоуверенностью и собирающего еще похвалы и рукоплескания назло им самим и их великим предшественникам!»[2]

Но, апеллируя к Шекспиру и провозглашая синтез, «средоточное единство» классицизма и романтизма, Надеждин делает ряд беззастенчивых и политически заостренных выпадов против русских «лжеромантических гаеров» — и в первую голову — против Пушкина: «Струны лирные онемели для славного имени русского — между тем как ныне, более нежели когда-либо, мать святая Русь, лелеемая благодатным промыслом, под златым скипетром могущественнейшего монарха, исполински восходит от славы в славу...» Напомнив о патриотическом энтузиазме автора «Слова о полку Игореве» и упрекая современных поэтов за отсутствие патриотических стихотворений, воспевающих славу русского оружия, напр., в турецкой войне, Надеждин патетически восклицает: «Что это значит? Неужели в груди их не бьется сердце русское? Неужели в жилах их не струится кровь русская?.. Увы, они сделались романтиками: и ничем не хотят быть более»[3].

Нетрудно понять, что все эти тирады направлены были прежде всего против Пушкина[4], произведениям которого тут же произносился приговор: «Гораздо охотнее можно согласиться перелистать подчас *Хорева* или *Димитрия Самозванца* Сумарокова — даже *Росслава* Княжнина — чем губить время и труды на беспутное скитание по *цыганским* таборам или *разбойническим* вертепам. Там, если нечем полюбоваться — не с чего и стошнится! Но нелепые бредни, выдаваемые под фирмою романтизма, не представляют и сего утешительного преимущества. Все то, что внушало нам омерзение в чужеземных лжеромантических изучениях — в наших еще омерзительнее: ибо у нас они не имеют даже и прелести небывальщины. Это — тот же самый сор, получаемый только из вторых рук, те же мерзости — дважды переваренные!..»[5]

Пушкин не мог оставить выпады Надеждина без ответа. В «Опыте отражения некоторых нелитературных обвинений»

---

[1] «Вестник Европы», 1830, январь и февраль, № 1, стр. 24.

[2] Там же, стр. 36—37.

[3] Там же, № 2, стр. 146.

[4] Ср. статью Ю. Н. Тынянова: «О «Путешествии в Арзрум»». «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», вып. 2, 1936, стр. 68—69.

[5] «Вестник Европы», 1830, № 2, стр. 148.

Пушкин не только пародировал «ребяческие критики» разбором «Федры» в стиле Надеждина, но и дал убийственную оценку рассуждению Надеждина о романтической поэзии. В черновых вариантах «Опыта» он иронически воспроизводил надеждинские характеристики Байрона и Шекспира: «Недавно один из наших критиков, сравнивая Шекспира с Байроном, считал по пальцам где более мертвых? в трагедии одного или в повести другого. Вот в чем полагал он существенную разницу между ними» (рукопись Библиотеки им. В. И. Ленина, № 2387 А, л. 13, об. 14). Вместе с тем Пушкин язвительно спрашивал: «Должно ли серьезно отвечать на таковые критики, хотя б они были писаны и по-латыни, а приятели называли этот вздор глубокомыслием?»

Таким шутливым откликом на «рассуждение о романтической поэзии» Надеждина и была заметка в № 12 «Лит. газеты». Таким образом, уже весь историко-литературный фон ее возникновения наводит на мысль об авторстве Пушкина. В этой заметке-афоризме Пушкин поражал Надеждина его же оружием — ссылкой на Шекспира.

Крестьянка Одри — одно из второстепенных действующих лиц комедии Шекспира «Как вам это понравится». Она отказывается понимать поэтический язык Оселка (Точстона). Тот говорит: «Я с тобою и с твоими козами в этих местах похож на самого прихотливого поэта, честного Овидия в то время, как он был у готов». Жак, второй сын Роланда де-Буа, присутствующий при этой сцене, иронически замечает: «О, ученость — она здесь более не на своем месте, чем если бы Юпитер очутился под соломенной крышей».

Оселок удивляется непонятливости Одри и выражает пожелание, чтобы боги вложили в нее вкус к поэзии, сделали ее поэтичною.

Одри — в ответ на это — говорит: «Я не знаю, что значит поэзия, поэтичная? Значит ли это — честная на деле и на словах? Правдивая ли, настоящая ли это вещь?» Оселок: «Нет, потому что самая правдивая поэзия — вымысел...» Одри: «И после этого вы хотели бы, чтоб боги создали меня поэтичною?» Оселок: «Конечно, хотел бы, потому что ты клялась мне, что ты честна — значит, если б ты была поэтом, я бы имел некоторую надежду, что ты вымышляешь...» (III, 3).

Прием остроумного и иронически-контрастного сопоставления живых явлений современности с литературными образами и изречениями был характерной особенностью афористического стиля как Вяземского, так и Пушкина. Например, у Пушкина в «Отрывках из писем, мыслях и замечаниях» сказано: «Les sociétés secrétes sont diplomatie des peuples. Но какой же народ вверит права свои тайным обществам и какое правительство, уважающее себя, войдет с оными в переговоры?»

Ср. также стиль отрывка: «Гордиться славою своих предков не только можно, но и должно...»

Или: «В миг, когда любовь исчезает, наше сердце еще лелеет ее воспоминание. Так, гладиатор у Байрона соглашается умирать, но воображением носится по берегам родного Дуная».

Вообще пушкинские мысли и изречения обычно начинаются ссылкой на литературный афоризм: «Стерн говорит...» — «Один из наших поэтов говорил гордо...» — «Все, что превышает геометрию, превышает нас», сказал Паскаль...» — «Путешественник Ансело говорит» и т. п.

Таким образом, заметка в № 12 «Лит. газеты» органически входит в круг пушкинских «мыслей и замечаний». Вяземский не участвовал в №№ 11—15 «Лит. газеты» 1830 года, он в это время готовился к переезду в Петербург, был в дороге и, наконец, устраивал свои служебные дела [1]. Дельвиг уже вернулся в Петербург к выходу № 12 «Лит. газеты», но следов его участия в этом номере нет. Кроме того, самый жанр мыслей, замечаний и афоризмов в «Лит. газете» 1830 года, по-видимому, культивировался одним Пушкиным. По крайней мере этот жанр исчезает после № 16 «Лит. газеты» (от 17 марта). Язык заметки не дает никаких новых данных ни в пользу пушкинского авторства, ни против него.

В тесной стилистической связи с афоризмом из № 12 «Лит. газеты» находится также едкое изречение в № 16 (в отделе «Смеси», стр. 130): «Мильтон говаривал: «С меня довольно и малого числа читателей, лишь бы они достойны были понимать меня». — Это гордое желание Поэта повторяется иногда и в наше время, только с небольшою переменой. Некоторые из наших современников явно и под рукою стараются вразумить нас, что «с них довольно и малого числа читателей, лишь бы много было *покупателей*».

Номер 16 «Лит. газеты» (от 17 марта) вышел после отъезда Пушкина из Петербурга. Весь критико-публицистический материал этого номера (кроме научно-популярной статьи академика Велланского о животном магнетизме) принадлежит Дельвигу и Вяземскому. Таким образом, возникает сомнение, можно ли приписывать эту заметку Пушкину, не является ли она сочинением Дельвига или Вяземского. Однако стиль этого афоризма отличается такими особенностями, которые необычны для языка Дельвига. В ней бьется сильная струя живой речи: «это гордое желание поэта повторяется иногда и в наше время, *только* с небольшою переменой...» «явно и *под рукою*...» Последнее выражение носит профессиональный отпечаток торгового диалекта. Авторство Дельвига очень сомнительно. Выбор может быть лишь между Вяземским и Пушкиным. Однако Вяземскому нельзя

[1] См. «Письма П. А. Вяземского к жене за 1830 г.». «Звенья», VI.

приписать никакой другой мелкой афористической заметки в «Лит. газете». По-видимому, Вяземский не хотел распылять своей «Записной книжки», разрушать композицию жанра, извлекая единичные анекдоты и афоризмы как самостоятельные произведения. Кроме того, нет решительно никаких оснований отделять от заметки о Мильтоне стилистически однородную с ней заметку в № 12 по поводу надеждинского рассуждения о романтической поэзии, а автором этой последней не мог быть Вяземский. Таким образом, с наибольшей вероятностью эта заметка в № 16 «Лит. газеты» может быть приписана Пушкину. Выражение «под рукою» встречается у Пушкина в «Путешествии из Москвы в Петербург»: «Продажа рекрут была в то время уже запрещена, но производилась еще под рукою».

Самая композиция заметки вполне совпадает с построением пушкинских мыслей, замечаний и афоризмов (примеры см. выше при анализе заметки из № 12 «Лит. газеты»). Любопытно соответствие зачина «Мильтон говаривал» типичному для Пушкина началу «анекдота» или «замечания»: «Д[ельвиг] говаривал, что самою полною сатирою на некоторые литературные общества был бы список членов с означением того, что кем написано». Или: «Потемкин, встречаясь с Шешковским, обыкновенно говаривал ему...» («Table-talk»).

За авторство Пушкина говорит и противопоставление образа Мильтона, как гордого и независимого поэта, торгашам современной литературы. Пушкин очень часто упоминал о Мильтоне как о величайшем поэте человечества[1]. «Истинная красота не поблекнет никогда. Омир, Виргилий, Мильтон, Расин, Вольтер, Шекспир, Тасс и многие другие читаны будут, доколе не истребится род человеческий» («Путешествие из Москвы в Петербург»). Мильтон стоит у Пушкина в одном ряду с Шекспиром («О ничтожестве литературы русской»).

Вместе с тем Мильтон в критических статьях Пушкина неизменно изображается как гордый, строгий и непреклонный поэт, не приспособлявшийся к модным вкусам толпы: «Мильтон и Данте писали не для благосклонной улыбки прекрасного пола».

«Ни один из французских поэтов не дерзнул быть самобытным, ни один, подобно Мильтону, не отрекся от современной славы».

«Джон Мильтон, друг и сподвижник Кромвеля, суровый фанатик, строгий творец Иконокласта и книги Defensio populi»[2]... он *«в злые дни, жертва злых языков,* в бедности, в гонении и в слепоте сохранил непреклонность души и продиктовал Потерян-

---

[1] Мильтон — «всё вместе и изысканный, и простодушный, темный, запутанный, выразительный, своенравный и смелый даже до бессмыслия». См. высказывания Пушкина о Мильтоне в следующих томах последнего академического издания Сочинений Пушкина: т. 11, стр. 33, 37, 61, 262, 272, 306, 309, 503, 508; т. 12, стр. 137—144, 178, 179, 378—385; т. 13, стр. 177.

[2] В черновом варианте: «защитник английского народа».

ный Рай» («О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного рая»).

На этом фоне вероятность принадлежности Пушкину заметки «Мильтон говаривал...» возрастает. Но помимо этих лингвистических, стилистических и историко-литературных аргументов, авторство Пушкина подкрепляется и общей ролью и смыслом этой заметки в контексте критической публицистики «Лит. газеты».

Дело в том, что эта заметка является контрударом Пушкина, вызванным журнальными толками вокруг его заявления в № 3 «Лит. газеты»: «Литературная Газета была у нас необходима не столько для публики, сколько для некоторого числа писателей». В «Северной пчеле» — будто бы от имени читателей — был помещен вопрос к издателям: «Истинный талант не знает никаких отношений в литературе, кроме отношения к публике, а не во гнев сказать, в России есть журналы не хуже Литературной Газеты, которых издатели приобрели право (своими трудами) быть посредниками между публикою и писателями. Итак, кто ж те великие незнакомцы, которые хотят печатно скрываться пред нами в Литературной Газете? И если Газета более необходима для них, то есть для желающих писать и печатать, нежели для нас, требующих чтения, то что нам остается делать в этом случае. Растолкуйте это нам, гг. издатели Пчелы! Не насмешка ли это, не шутка ли, не мистификация ли? Трудно поверить, чтоб сами издатели журнала писали противу себя такие манифесты!»[1] Еще более резким и грубым был позднейший выпад М. А. Бестужева-Рюмина в «Северном Меркурии»[2].

Пушкин в ответ на выпады литературных антрепренеров и спекулянтов проводит ироническую параллель между гордым и независимым Мильтоном и современными журналистами. Фразеология, общий тон и содержание этого афоризма находят себе близкие параллели и соответствия в таком наброске Пушкина о журнальной критике: «Критикой у нас большею частью занимаются журналисты, т. е. entrepreneurs, люди понимающие свое дело, но не только не критики, но даже и не литераторы. В других землях писатели пишут или для толпы, или для малого числа. (Сии, с любовию изучив новое творение, изрекают ему суд и таким образом творение, не подлежащее суду публики, получает в ее мнении цену и место ему принадлежащее.) У нас последнее невозможно, должно писать для самого себя».

В собрание сочинений Пушкина должна быть включена одна из лучших рецензий «Литературной газеты»— рецензия на «Невский альманах», 1830 год — в № 12 «Литературной газеты» (от 25 февраля, стр. 96):

---

[1] «Северная пчела», 1830, № 6. Ср. «Сын отечества», 1830, № 16, стр. 237.
[2] «Северный Меркурий», 1830, №№ 49 и 50; «Сплетница».

«Невский Альманах на 1830 год, изданный Е. Аладьиным».— СПб., в типогр. вдовы Плюшар, 1830 (486 стр. в 16-ю долю и 22 стр. нот).

Невский альманах издается уже 6-й год и видимо улучшается. Нынче явился он безо всяких излишних притязаний на наружную щеголеватость; Издатель в сем случае поступил благоразумно, и Альманах нимало от того не потерпел. Три письма князя Меншикова, в нем помещенные, любопытны как памятники исторические. *Сказки о кладах* суть лучшее из произведений Байского, доныне известных. Стихотворную часть украшает Языков.

С самого появления своего сей поэт удивляет нас огнем и силою языка. Никто самовластнее его не владеет стихом и периодом. Кажется, нет предмета, коего поэтическую сторону не мог бы он постигнуть и выразить с живостию, ему свойственною. Пожалеем, что доныне почти не выходил он из пределов одного слишком тесного рода, и удивимся, что Издатель журнала, отличающегося слогом неправильным до бессмыслицы, мог вообразить, что ему возможно в каких-то пародиях подделаться под слог Языкова, твердый, точный и полный смысла».

Трудно сомневаться в принадлежности Пушкину этой рецензии, раньше иногда приписывавшейся Дельвигу (см. «Сочинения барона А. А. Дельвига», изд. Евг. Евдокимова, 1893, стр. 124). Томашевский уже заподозрил в ней руку Пушкина: «В № 12 рецензия на «Невский альманах», печатаемая в сочинениях Дельвига, но им, конечно, за отсутствием не написанная, своей характеристикой поэзии Языкова напоминает Пушкина. Но обо всем этом можно только гадать»[1]. Однако можно, не гадая, найти веские доказательства авторства Пушкина.

Абсолютно исключено участие О. М. Сомова в составлении этой рецензии, так как в ней есть отзыв о его сочинениях, написанный явно посторонним человеком: «*Сказки о кладах* суть лучшее из произведений Байского, доныне известных»[2]. От № 3 до № 13 «Лит. газеты» нет никаких следов участия Дельвига, который до 17—20 февраля еще не возвращался в Петербург. В № 2 напечатана рецензия Дельвига на альманах «Радуга», в № 14 — его же рецензия на роман Булгарина «Димитрий Самозванец». В промежутке — до № 13 нельзя указать ни одной статьи, которая могла бы быть хоть с минимальной долей вероятности приписана Дельвигу[3]. Стиль рецензии на «Невский альманах» не дельвиговский (анализ см. ниже).

П. А. Вяземский в момент выхода № 12 «Лит. газеты» находился в дороге из Москвы в Петербург. Поэтому его сотрудниче-

---

[1] Б. В. Томашевский, Пушкин, стр. 123.

[2] Ср. отзыв о «Невском альманахе» в «Северных цветах на 1831 г.», стр. 30.

[3] Лишь в № 13 короткая рецензия на «Метафизику» Ф. Баумейстера, быть может, написана Дельвигом (если не Пушкиным).

ство в «Лит. газете» прервалось на время. В № 8 помещена присланная им из Москвы статья «О московских журналистах», которую он предлагал Пушкину растянуть на несколько номеров. Можно думать, что без содействия Вяземского не обошлось письмо Ивана Салаева, издателя полного собрания сочинений Фонвизина, в редакцию «Лит. газеты», помещенное в № 10 (стр. 81—82). После этого в «Лит. газете» не было статей Вяземского до № 16 (от 17 марта), в котором Вяземский выступил с рецензией на «Монастырку» Погорельского.

Таким образом, уже одни историко-литературные справки почти с несомненностью доказывают принадлежность Пушкину рецензии на «Невский альманах».

Все критические статьи и заметки № 12 «Лит. газеты» как в отделе «Библиографии», так и «Смеси», кроме перепечатанного из «Tygodnik Petersburski» извещения о скором издании древнего памятника французской словесности «Brut d'Angletterre», написаны Пушкиным. Рецензия на «Невский альманах» находится в тесной связи с помещенной в том же номере пушкинской заметкой: «Англия есть отечество карикатуры и пародии». Рецензия заканчивается полемическим выпадом против Полевого. Ср. в статье «Англия есть отечество карикатуры и пародии»: «Не думаю, чтобы кто-нибудь из известных наших писателей мог узнать себя в пародиях, напечатанных недавно в одном из московских журналов... Хороший пародист обладает всеми слогами, а наш едва ли и одним».

В принадлежности Пушкину заметки о пародии в Англии и о пародиях Полевого нет никаких оснований сомневаться. Язык и стиль этой статьи соединяют все особенности пушкинской манеры. Сжатая и строгая конструкция фразы, тонкая ирония, острые переходы от повествовательного стиля к драматическим иллюстрациям, непринужденность диалогической речи («Вальтер Скотту показывали однажды стихи, будто бы им сочиненные. «Стихи, кажется, мои», отвечал он, смеясь. «Я так много и так давно пишу, что не смею отречься и от этой бессмыслицы!») — все это, естественно, связывается с именем Пушкина. Типичным приемом пушкинского эпиграмматического стиля является резкий и неожиданный укол в самом конце заметки, контрастно напоминающий об ее начале, изменяющий значение всего предшествующего изложения и уничтожающий врага убийственной характеристикой «Истории русского народа» как пародии[1]. Таким образом, рецензия на «Невский альманах» и заметка о пародии в № 12 «Лит. газеты» — произведения одного автора, именно Пушкина. Содержащаяся в них оценка слога Полевого целиком совпадает с пушкинскими отзывами о языке и стиле

[1] Ср. у Пушкина в статье об «Истории русского народа» Полевого: «Как заглавие его книги есть не что иное, как пустая пародия заглавия «История государства российского», так и рассказ г-на Полевого слишком часто не что иное, как пародия рассказа историографа».

Полевого в других местах. Ср. суждение Пушкина о Полевом в рецензии на «Историю русского народа»: «Г. Полевой в своем предисловии весьма искусно дает заметить, что слог в истории есть дело весьма второстепенное, если уже не совсем излишнее... слог есть самая слабая сторона «Истории русского народа». Невозможно отвергать у г-на Полевого ни остроумия, ни воображения, ни способности живо чувствовать, но искусство писать до такой степени чуждо ему, что в его сочинении картины, мысли, слова, все обезображено, перепутано и затемнено»[1]. Характеристика же слога Полевого, как «неправильного до бессмыслицы», напоминает такие высказывания Пушкина о Полевом: «издатель... должен 1) знать грамматику русскую, 2) писать со смыслом: т. е. согласовать существ. с прилаг. и связывать их глаголом. — А этого-то Полевой и не умеет» (письмо к П. А. Вяземскому от 9 ноября 1826 г.)[2].

Ср. в рассказе «Ветреный мальчик» из «Детской книжки»: «Русской грамматике не хотел он учиться, ибо недоволен был изданною для народных училищ и ожидал новой философической».

Кроме того, самый тон отзыва о стихах Языкова как нельзя более соответствует пушкинской, неизменно восторженной оценке «очаровательного стиха» «вдохновенного» Языкова. Еще в 1826 году (9 ноября) Пушкин писал Вяземскому из Михайловского: «Здесь нашел я стихи Языкова. Ты изумишься, как он развернулся, и что из него будет. Если уж завидовать, так вот кому я должен бы завидовать. Аминь, аминь глаголю вам. Он всех нас, стариков, за пояс заткнет»[3]. Ср. послания к Языкову и «Евгений Онегин» (IV, XXX), а также «Путешествие Онегина».

Наконец, язык и стиль рецензии на «Невский альманах» являются непреложным свидетельством принадлежности ее Пушкину. Типичный пушкинский синтаксис, сжатая глагольная фраза, отсутствие сложных конструкций, стройный и строгий ход логической мысли без всяких отступлений, необыкновенный лаконизм и полнота изложения — все это несвойственно рецензиям Дельвига.

Большая часть выражений и оборотов в рецензии на «Невский альманах» носит явственный отпечаток пушкинского языка и стиля. Например: «сей поэт удивляет нас огнем и силою языка». Ср. в «Моих замечаниях об русском театре»: «славянские стихи Катенина, полные силы и огня»; ср. также в статье о записках

---

[1] Любопытно, что и Полевой сразу же угадал Пушкина в авторе заметки о пародии и поспешил заявить об отсутствии в «Телеграфе» пародий на стихотворения Пушкина. «Если в Телеграфе и печатаются пародии, если в них и узнают своих детищ некоторые поэты, то из этого не следует, чтобы там же были и пародии на Пушкина» («Московский телеграф», 1830, ч. XXXII, № 6, стр. 240—241).

[2] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 304.

[3] Там же, стр. 305.

Самсона: «Поэт Гюго не постыдился в нем искать вдохновений для романа, исполненного огня и грязи», в статье о сочинениях Катенина: «Мстислав Мстиславич, стихотворение, исполненное огня и движения».

«Никто самовластнее его не владеет стихом и периодом». Ср.: «Он должен владеть своим предметом, несмотря на затруднительность правил, как он обязан владеть языком, несмотря на грамматические оковы» («Наброски предисловия к «Борису Годунову») [1].

Перенос слов *самовластие, самовластный, самовластно* — из сферы политических отношений в область жизни и поэзии — типическая особенность пушкинского стиля. Например: «Наши журнальные Аристархи без церемонии ставят на одну доску Данте и Ламартина, самовластно разделяют европейскую литературу на классическую и романтическую» («Наброски предисловия к «Борису Годунову»).

«Кажется, нет предмета, коего поэтическую сторону не мог бы он постигнуть и выразить». Ср. в «Проекте предисловия к VIII и IX главам «Евгения Онегина»: «Самый ничтожный предмет может быть избран стихотворцем; критике нет нужды разбирать, что стихотворец описывает, но как описывает».

«Постигнуть и выразить с живостию, ему свойственною». Ср.: «Трогательное добродушие древних летописцев, столь живо постигнутое Карамзиным» («Наброски предисловия к «Борису Годунову»). Ср.: «Она (критика) редко сохраняет важность и приличие, ей свойственные» («Мнение М. Е. Лобанова»).

«...Почти не выходил он из пределов одного слишком тесного рода» [2]. Ср.: «Книгу, в которой дерзость мыслей и выражений выходит изо всех пределов» («Путешествие из Москвы в Петербург»). Ср. также: «Круг поэтов делается час от часу теснее...» (письмо Вяземскому, апрель 1820 г.) [3]

Вместе с тем слово «род» в языке Пушкина в применении к литературе всегда значит: жанр или стиль, например, род классический и романтический. «Какие же роды стихотворений должно отнести к поэзии романтической?» («О ничтожестве литературы русской») и т. п.

В положительной оценке слога писателя Пушкин прежде всего подчеркивает его точность: «Из стихотворений греческая песнь Туманского, к Одесским друзьям (его же) отличаются гармо-

---

[1] Ср. в письме к Вяземскому от 6 февраля 1823 г.: «...прозу-то не забывай; ты да Карамзин одни владеют ею» (А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 57).

[2] Ср. в «Евгении Онегине»:

И свод элегий драгоценный
Представит некогда тебе
Всю повесть о твоей судьбе.

[3] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 15.

нией и точностью слога» («Об альманахе «Северная лира»); о Баратынском: «верность ума, чувства, точность выражения, вкус, ясность и стройность» («Пора Баратынскому...»); «гармония его стихов, свежесть слова, живость и точность выражения должны поразить всякого» («Баратынский принадлежит к числу...»).

«Гармоническую точность» Пушкин считал отличительной чертой школы, основанной Жуковским и Батюшковым (в рецензии на «Карелию» Глинки). О Сент-Беве: «Никогда ни на каком языке голый сплин не изъяснялся с такою сухою точностью». Ср. о Ломоносове: «Отвращение от простоты и точности» («Путешествие из Москвы в Петербург»). Ср.: «...Твоя гармония, поэтическая точность, благородство выражений, стройность, чистота в отделке стихов пленяют меня...» (черновое письмо П. А. Плетневу, 1822 г.) [1]. «Дельвиг, Дельвиг!.. благославляю и поздравляю тебя — добился ты наконец до точности языка...» (Л. С. Пушкину, от 30 января 1823 г.) [2]. «...Опыты Озерова ознаменованы поэтическим слогом — и то неточным и заржавым...» (П. А. Вяземскому, от 6 февраля 1823 г.) [3].

«Полный смысла». Ср.: «Произведения английских поэтов, напротив, исполнены глубоких чувств и поэтических мыслей» («В зрелой словесности приходит время»). «Стих, исполненный истинно трагической силы» (там же). «Стихотворения его... исполнены искреннего вдохновения» («Всем известно, что французы...»). «Сладкоречивый епископ в книге, наполненной смелой философией, помещал язвительную сатиру на прославленное царствование» («О ничтожестве литературы»). «С ее роскошным языком, исполненным блеска» («О «Ромео и Джюльете» Шекспира»). «Оригинальность и индивидуальность слога, полного жизни и движения» («От редакции. О хронике русского в Париже»).

«Войнаровский полон жизни» [4].

«А чем же и держится Иван Иванович Расин, как не стихами, полными смысла, точности и гармонии!» (Письмо Л. С. Пушкину, 1824 г.) [5] и др. под.

Наконец, для пушкинского стиля очень характерно тройственное сочетание эпитетов, которым заканчивается рецензия. Например: «слог его, ровный, цветущий и живописный» («О предисловии г-на Лемонте...»); «трудность метафизического языка, всегда стройного, светского, часто вдохновенного» («О переводе романа Б. Констана «Адольф»); «отпечаток ума тонкого, наблюдательного, оригинального» («О статьях князя Вяземского»); «В этой черте весь его характер, скрытый, жестокий, постоянный» (Заметка о «Полтаве»); «тем искреннее, небрежнее и сильнее

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 53.
[2] Там же, стр. 56.
[3] Там же, стр. 57.
[4] Там же, стр. 87.
[5] Там же, стр. 86.

становится его рассказ» («Собр. соч. Георгия Кониского...»); «Германская философия, особенно в Москве, нашла много молодых, пылких, добросовестных последователей» («Мнение М. Е. Лобанова...»); «Он прост, полон и краток» («Словарь о святых»); «Черкес изъясняется на русском языке свободно, сильно и живописно» («Послесловие к «Долине Ажитугай»); «нежные пальчики, некогда сжимавшие окровавленную рукоять уланской сабли, владеют и пером быстрым, живописным и пламенным» («Записки Н. А. Дуровой»); «живой, теплый, внезапный отпечаток мыслей, чувств» («От редакции Современника») и мн. др.

Можно думать, что перу Пушкина принадлежит следующая заметка в «Смеси» № 13 «Лит. газеты» (1830, от 2 марта, стр. 106):

«Г. Раич счел за нужное отвечать критикам, не признававшим в нем таланта. Он напечатал в 8-м № *Галатеи* нынешнего года следующее примечание: «Чтобы вывести некоторых из заблуждения, представляю здесь перечень моих сочинений:

1. Грусть на пиру.
2. Прощальная песнь в кругу друзей.
3. Перекати-поле.
4. Друзьям.
5. Амела.
6. Петроний к друзьям.
7. Вечер в Одессе.

Прочие мелкие стихотворения мои — переводы. В чем же obtrectatores нашли вялость воображения, щепетильную жеманность чувства и (просим покорно найти толк в следующих словах!) недостаток воображения».

Мы принуждены признать неоспоримость сего возражения».

Эта заметка могла быть написана или Пушкиным, или Дельвигом, у которого с Раичем были свои литературные счеты и который, по-видимому, по возвращении в Петербург, именно с № 13 «Лит. газеты» приступил к выполнению своих редакторских обязанностей (ср. рецензию на «Метафизику» Ф. Баумейстера в том же номере «Лит. газеты»).

В «Галатее» (1830, ч. XII, № 8) была помещена рецензия на «Северные цветы на 1830 год». Здесь в адрес всех издателей «Литературной газеты» было высказано много злых, а иногда и резких критических замечаний. Так, к О. М. Сомову и отчасти к А. А. Дельвигу относилось следующее общее суждение: «Les extremités se rencontrent; это доказывают *Северные Цветы:* в первый год своего существования в них стихотворное отделение было прекрасно, прозаическое слабо; во втором году проза не уступала стихам; в третий год *Северные Цветы* начали мало-помалу блекнуть; прошлогодние уступили первенство *Невскому*

альманаху, а нынешние почти совсем завяли; *Денница* превзошла их. Это еще не все: в первый год обозревал словесность нашу добрый миролюбивый литератор, г. Плетнев, и в предлинном письме к какой-то графине, помнится, выставлял сокровища отечественной словесности в самом ярком свете и расхваливал русских... виноват! петербургских писателей, как больше нельзя. Особенно расточителен был он на похвалы своим приятелям. Что же за беда; лучше хвалить друзей, нежели бранить неприятелей. Впрочем, результат длинного письма был тот, что первоклассные наши поэты пишут не хуже Ламартина. В последующие годы обозрение русской литературы в *С*[еверных] *Ц*[ветах] прибрал к своим рукам г. Сомов и обдирает ее по-своему... Ждите после этого ароматов из цветника нашей Словесности! («Галатея», 1830, ч. XII, № 8, стр. 78—79)'. Далее подчеркивается пристрастность и необъективность, непринципиальность сомовской критики. Сомову достается отдельно за рассказ «Кикимора».

«Кикимора» (Рассказ русского крестьянина на большой дороге). В этом рассказе крестьянин, или что все равно, сочинитель, действительно хорошо говорит по-крестьянски. Но что в этом толку? Ломоносов, Карамзин, Дмитриев, Батюшков и другие более всего заботились о благородстве языка русского, а гг. Сомовы... (не называю (sic! — *В. В.*) других) более всего хлопочут о неблагородстве языка. — Горе нашей литературе, если это направление к рустицизму долго еще не прекратится!» (стр. 81).

К Пушкину относятся следующие критические замечания «Галатеи»:

«*Отрывок из литературных летописей,* за подписью: *А. Пушкин.* Статья эта начинается следующим образом: «Распря между двумя известными журналистами наделала шуму. Постараемся изложить исторически все дело sine ira et studio». Мы с своей стороны постараемся изложить исторически причины, sine ira et studio, побудившие знаменитого нашего поэта написать незнаменитую статью для *Северных цветов.* В *Вестнике Европы* помещен был разбор Полтавы, который имел несчастье не понравиться А. С. Пушкину. Вот сочинитель Полтавы, оставив на время поэтические занятия, принялся за (как говорит Вольтер) vile prose, втиснул ее в *Северные цветы*, только не sine ira et studio относительно издателя *Вестника Европы*» (стр. 82).

Рецензент «Галатеи» находил, что «в поэзии *Северных цветов* мало поэзии». В ответ на возражение, что «в *Северных цветах* есть стихотворения Пушкина, Баратынского, б. Дельвига», он заявляет: «Это ничего не доказывает или доказывает, что А. С. Пушкин поскупился на пьесы; Муза Баратынского не хотела ласково взглянуть на *Северные Цветы*, почуявши, что они вянут; Муза б. Дельвига, чопорно принарядившись в *душегрейку новейшего уныния,* не отходила от зеркала и, любуясь собою, спрашивала у него: *не к лицу ли Гречанке северный наряд* (*Денница,* LIX)? Время между тем шло своею чередою, наступила

осень, и цветы без должного надзора, не доцветши, поблекли» (стр. 84).

«Галатея» суровее всего критиковала Дельвига. В этой же рецензии на «Северные цветы на 1830 г.» читаем: «...поэтическая слава б. Дельвига поддерживается несколькими песенками, а о подражаниях его древним скажем теперь то же самое, что обзиратель Северных цветов, по известным публике причинам, говорит о сочинениях Раича: «Вялость воображения и вкуса, щепетильная жеманность чувства, недостаток воображения и вкуса, часто смешной выбор стихотворных мер» (прибавим, какая-то приторность) — вот характеристика барона Дельвига. Кому угодно сделать поверку этой характеристики, тот может, разумеется, отбросивши наперед предубеждения, прочитать все стихи б. Дельвига, помещенные в Северных цветах на нынешний год, особенно две идиллии: *Отставной солдат* и *Изобретение ваяния.* Вот маленький образчик из последнего стихотворения:

Боги! на глине я вижу очерк прямой и чудесный
Лба и носа прекрасной Хариты, дивно похожий,
Вижу: и кудри густые, кругом завиваясь, повисли;
Место для глаз уж назначено, пальцы ж трудятся добраться
В мякоти чудной до...

Довольно ли? — может быть, иные подумают, что пером нашим водило негодование. Действительно, негодование водило им, но только не за себя, но за несчастную нашу литературу; мы с горестью видим, что многие стали подражать барону Дельвигу и пишут в древнем вкусе. Бедные! они позабыли, что дурной вкус есть вкус самый древний. Впрочем, жалеть не о чем; и дурное в литературе, разумеется, если это дурное выдается сочинителем за хорошее, не всегда бесполезно; оно подает повод к пародиям, которые похищают у читателя улыбку. Вот две умные в этом роде пьесы. Мы выписываем их из 2-го № М. Телеграфа на сей год.

СХОДСТВО

(двустишие в древнем роде)

Сшили фрак: и был он модный, прекрасный, изящный;
Мода прошла, и — на ветошь он продан! Не то ли и в мире?

Феокритов

СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА

Трубку я докурил и, пепел ее выбивая,
Думал: «Так выбивает из света нас Крон беспощадный!»

Феокритов

Кстати спросить можно: чем стихи Феокритова хуже следующих стихов барона Дельвига:

Мы не смерти боимся, но с жизнью расстаться нам жалко:
Так не с охотою мы старый меняем халат»

(стр. 84—87).

К тому месту, где критические замечания о сочинениях Раича применяются к поэзии Дельвига («Галатея», 1830, ч. XII, № 8, стр. 84—85), сделано такое примечание издателя: «Горькая участь переводчика Виргилиевых Георгик и Освобожденного Иерусалима! Пока он не издавал журнала, или, лучше сказать, пока не сорвал с некоторых из господ пишущих личины, его хвалили, а теперь? теперь перевод О(свобожденного) Иер.(усалима) назвали пародиею, а сочинения бранят без пощады, не называя их. Чтобы вывести некоторых из заблуждения, представляю здесь перечень моих сочинений: 1. Грусть на пиру, 2. Прощальная песнь в кругу друзей, 3. Перекати-поле, 4. Друзьям, 5. Амела, 6. Петроний к друзьям, 7. Вечер в Одессе. Прочие мелкие стихотворения мои — переводы. В чем же obtrectatores нашли вялость воображения, щепетильную жеманность чувства и (просим покорно найти толк в следующих словах!) недостаток воображения. В этом же роде какой-то Бенвенуто... написал в *С. О.* и *С. А.* разбор Освобожд. Иерусалима. Там-то рецензент показал во всем свете свой вкус, представивши образцы перевода Тассова Иерусалима в прозе для параллели с переводом Раича».

Язык этой своеобразной статьи не дает никакого материала для суждений об авторе. Параллельные фразы и обороты для коротких вступительных замечаний и заключения можно найти и в «Замечаниях на Песнь о Полку Игореве»: «Шлецер... признал подлинно древнее произведение и не почел даже за нужное приводить тому доказательства». В «Отрывке из литературных летописей»: «Мы ожидали от г. Каченовского возражений неоспоримых» и т. п.

Но гораздо больше данных в пользу авторства Пушкина можно извлечь из наблюдений над общей композицией статьи. Вся манера этой заметки, ее бесстрастный и в то же время глубоко иронический в своем бесстрастии тон невольно напоминают пушкинский замысел ответа на «бранчивые критики». «Кажется, если бы хотел я над ними посмеяться, то ничего не мог бы лучшего придумать, как только их перепечатать безо всякого замечания» («Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений»). Пушкин так и поступил в своем предисловии к новому изданию «Руслана и Людмилы». Этим же способом полемики Пушкин воспользовался и в статьях Феофилакта Косичкина. Для Дельвига стиль заметки был бы необычен.

В этой заметке Пушкин разделался с Раичем за издевательства его над пушкинским объявлением об «Илиаде» в переводе Гомера. Раич перепечатал пушкинскую заметку из № 2 «Лит. газеты» в № 4 «Галатеи», снабдив ее послесловием. В нем указывалось, что это «воззвание на счет (?) труда Гнедича чересчур величаво и обнаруживает дух партии, которая в литературе не должна быть терпима». Раич не соглашается с отзывом «Лит.

газеты», утверждающей «будто книга г. Гнедича долженствует иметь столь важное влияние на отечественную словесность; иначе мы должны будем допустить, что и барона Дельвига так называемые гекзаметры будут иметь столь важное влияние на отечественную словесность, потому что г. Гнедич в предисловии к своему переводу «Илиады» говорит об этом: «Кого не пленяет лира Дельвига счастливыми вдохновениями и стихом, столько музе любезным». Раич здесь сводил с Дельвигом личные счеты: он был сердит на Дельвига за заметку «На критику Галатеи», где, между прочим, Дельвиг уколол Раича как переводчика «Освобожденного Иерусалима», превратившего в балладу бессмертную поэму Тассо [1].

Пушкин ответил на выходку Раича разъяснением в № 12 «Лит. газеты». Признав себя автором объявления об «Илиаде» Гомера, Пушкин указывал, что отношения Дельвига к Гнедичу «не суть дружеские», — и следовательно, подозревать их в рекламировании друг друга — нелепо.

Отношение Пушкина к стилю критических статей «Галатеи» было резко отрицательным. П. А. Вяземскому в конце января — в начале февраля 1830 года Пушкин писал: «Кланяюсь всем твоим и грозному моему критику Павлуше. Я было написал на него ругательскую Антикритику, слогом Галатеи — взяв в эпиграф *Павлуша медный лоб приличное названье!*» [2]

Пушкину же принадлежит пародия на китайские анекдоты Булгарина в № 45 «Лит. газеты» (от 9 августа 1830 г., то есть в бытность Пушкина в Петербурге):

«В Газете Le Furet напечатано известие из Пекина, что некоторый Мандарин приказал побить палками некоторого Журналиста. Издатель замечает, что Мандарину стыдно, а Журналисту здорово».

Эта заметка является ироническим итогом толков, вызванных статьею Пушкина о сочинениях Видока [3]. Любопытно, что именно в № 45 «Лит. газеты» открыто признается принадлежность этой статьи Пушкину: «Издателю *Северной Пчелы Литературная Газета* кажется печальною: сознаемся, что он прав, и самою печальнейшею статьею находим мнение А. С. Пушкина о сочинениях Видока».

---

[1] «Сын отечества» и «Северный архив», 1829, т. IV.

[2] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 14, стр. 62.

[3] Эта заметка без доказательств включалась в собрание сочинений А. А. Дельвига (см. «Сочинения барона А. А. Дельвига», СПб. 1893, изд. Евг. Евдокимова, стр. 145). Н. О. Лернер также был склонен приписывать ее Дельвигу (см. «Пушкин и его современники», вып. XII). Б. В. Томашевский на основании расширенного толкования показаний А. И. Дельвига (в «Воспоминаниях») готов признать всю «Смесь» № 45 «Лит. газеты» 1830 г. «совместным произведением» Пушкина и Дельвига. А. А. Дельвиг, Полное собрание стихотворений, под редакцией Б. В. Томашевского, 1934, стр. 506.

Ироническое сообщение о «китайском анекдоте», помещенное непосредственно вслед за пушкинской статьей «Новые выходки противу так называемой литературной аристократии», находится в тесной связи с такими строками пушкинского «Опыта отражения некоторых нелитературных обвинений»: «У нас, где личность ограждена цензурою, естественно нашли косвенный путь для личной сатиры, именно обиняки. Первым примером обязаны мы ** (Булгарину. — *В. В.*), который в своем журнале напечатал уморительный анекдот о двух китайских журналистах, которых судия наказал бамбуковою палкою за плутни, унижающие честное звание литератора. Этот китайский анекдот так насмешил публику и так понравился журналистам, что с тех пор, коль скоро газетчик прогневался на кого-нибудь, тотчас в листах его является известие из-за границы (и большей частью из-за китайской), в коем противник расписан самыми черными красками, в лице какого-нибудь вымышленного, или безыменного писателя. Большею частию сии китайские анекдоты, если не делают чести изобретательности и остроумию сочинителя, по крайней мере достигают цели своей по злости, с каковой они написаны».

И тут же Пушкин, пародируя Булгарина и в то же время изобличая его в плагиате, в заимствованиях для «Димитрия Самозванца» из «Бориса Годунова», сочиняет новый китайский анекдот: «Недавно в Пекине случилось очень забавное происшествие. Некто из класса грамотеев, написав трагедию, долго не отдавал ее в печать — но читал ее неоднократно в порядочных пекинских обществах и даже вверял свою рукопись некоторым мандаринам. Другой грамотей (следуют китайские ругательства) или подслушал трагедию из прихожей (что говорят за ним важивалось), или, тихонько взяв рукопись из шкатулки мандарина (что в старину также с ним случалось), склеил на скорую руку из довольно нескладной трагедии чрезвычайно скучный роман».

Известно, что китайский анекдот Булгарина, появившийся в «Северной пчеле» за 1829 год, № 33[1], совсем не совпадал с его пародическим изложением у Пушкина. Булгарин представил распрю Каченовского с Полевым в виде тяжбы двух журналистов, из которых один, имевший звание мандарина, добился сурового судебного приговора, по которому его обидчик был присужден к восьмидесяти ударам «бамбуса» по пятам.

Подставив под этот анекдот других персонажей, применив его к Булгарину, Пушкин коротко и иронически сообщает о результатах литературного «избиения» своего врага: «эго... журналисту здорово».

Редактор IX тома «Сочинений Пушкина» в прежнем издании Академии наук (1929 г.) воспринял заметку «Лит. газеты» как простое библиографическое сообщение. «С легкой руки Булга-

[1] Ср. «Московский телеграф», 1829, ч. XXVI, № 5, стр. 103—108.

рина, — пишет он, — «китайский анекдот» стал распространяться и сделался популярен». «В газете «Le Furet», уведомляет читателей орган барона Дельвига, «напечатано из Пекина, что некоторый мандарин» и т. д. (т. IX, примечания, стр. 316). Но «Лит. газета», естественно, не стала бы распространять славу булгаринского остроумия. Острота и едкость пушкинского анекдота усилены каламбурной ссылкой на газету «Le Furet». Уже Воейков в «Славянине» (1829, ч. XII, № XL и XLI) использовал название этого французского журнала, издававшегося в Петербурге («Le Furet. Journal de littérature et des théatres»), применительно к «Северной пчеле», недвусмысленно разъяснив, что le furet обозначает не только хорька, но и проныру, сыщика [1].

Таким образом, пародия на «китайский анекдот» в № 45 «Лит. газеты», завершающая цикл пушкинских нападений на Видока-Булгарина в «Лит. газете», может принадлежать лишь перу Пушкина. Тут лаконически сконденсированы все пушкинские образы и приемы. Многословным обинякам Булгарина противопоставлен простой, сжатый, ясный стиль газетного извещения, которое Пушкин сумел оживить не только язвительными сарказмами пародии, но и поговорочным лаконизмом разговорной речи.

Ср. фразеологические параллели из других сочинений Пушкина: для *побить палками* — из письма к П. А. Вяземскому (1824): «Критики у нас, чувашей, не существует, палки как-то неприличны»; [2] из эпиграммы (1829):

Сердито Феб его прервал
И тотчас взрослого болвана
Поставить в палки приказал.

Совершенно в стиле и духе публициста Пушкина самая манера — замаскировавшись, наносить удары со стороны и защищать литературное дело самого Пушкина. Отстаивая необходимость возражений на «критики» даже самых «презрительных» лиц, в набросках предполагаемого письма к издателю «Лит. газеты», Пушкин писал: «Видок вас обругал. Изъясните, почему вы никоим образом отвечать ему не намерены (в первоначальной редакции: «Изъясните, почему вы никаким образом Видоку

[1] По-видимому, издававшийся в Петербурге французский журнал «Le Furet» был близок к «Северной пчеле». Во всяком случае, характерно написанное в резком тоне опровержение «Лит. газеты» № 64 (стр. 250), направленное против объявления «Le Furet» о близком выходе 8 главы «Евгения Онегина» в «Северных цветах на 1831 г.»: «Издатель Литературной Газеты сим объявляет, что он никогда о том не говорил издателю вышепомянутого французского журнала, что даже не имеет чести знать ни самого издателя, ни кого-либо из принадлежащих к редакции Le Furet. Откуда почерпает журнал сей известия свои касательно русской литературы, неизвестно». Ср. также в № 16 «Лит. газеты» за 1830 г. (стр. 126—128) статью академика Д. Велланского «Замечание на статью литературного французского журнала».

[2] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 96.

не отвечаете. Публика не может знать, что он отъявленный плут и шпион»). В этом отношении мне нравится одна из статей вашего журнала как доброе дело» (т. е. статья о записках Видока).

4

Особому анализу следует подвергнуть анонимно напечатанные в № 45 «Литературной газеты» (9 августа 1830 г.) бытовые сценки под заглавием «Бал за Москворечьем».

Известно, что этот номер «Литературной газеты» составлялся при особом участии Пушкина, который находился тогда в Петербурге. Как свидетельствует в своих «Воспоминаниях» А. И. Дельвиг и как отметил В. П. Гаевский на принадлежавшем ему экземпляре «Литературной газеты» (ныне экземпляр этот принадлежит библиотеке Пушкинского Дома — Института русской литературы АН СССР), весь отдел «Смеси» в этом номере «Литературной газеты» написан совместно А. А. Дельвигом и А. С. Пушкиным (см. «Новые выходки противу так называемой литературной аристократии» и «В газете «Le Furet» напечатано известие из Пекина»). Участия П. А. Вяземского ни в этом номере, ни в непосредственно ему предшествующих не замечается. Естественно возникает подозрение, не принадлежат ли эти драматические сценки Пушкину. Вот полный текст их.

БАЛ ЗА МОСКВОРЕЧЬЕМ

На Тверской. Подъезд, с улицы.

Черский *(выходит из кареты)*. Принимает Вера Ивановна?

Швейцар. Вера Ивановна сей час едет.

Черский. Куда?

Швейцар. На бал.

Вера Ивановна *(выходит на крыльцо)*. Это чья карета? А! Черский, поедемте вместе на бал к Замарбицкой.

Надинька. Мурбазицкой, maman.

Черский. Я с Базарбицкой незнаком.

Вера Ивановна. Нужды нет: провинциялка. Я вас представлю: я везу с собою toute ma société.

Черский. Да я в сапогах.

Вера Ивановна. Все равно: за Москвой-рекой. Поезжайте же за нами. Надинька, садись.

Надинька. До свидания, Андрей Иванович.

Черский. Со мной первый кадриль, не правда ли?

За Москвой-рекой. Освещенные сени. Убранная лестница.

Вера Ивановна. Какая даль и какая мостовая!

Надинька. Подождемте же Черского.

Входит Пронский.

Вера Ивановна. Так! Пронский уж тут. Он и в Чухлому попадет на бал.

Пронский. Да вы-то как сюда попали?

Надинька. Посмотрите, посмотрите: чем убрана лестница! ананасами!

Туров. Да; я об них все ноги переколол.

Пронский (*смотрит в лорнет*). В самом деле ананасы. Я сюда сбегаю после.

Вера Ивановна. Какой вы жадный! Срежьте и мне один.

Надинька. Вот и Черский.

Вера Ивановна. Идите же все за мною. Как бишь зовут хозяйку?

Надинька. Бур... как бишь?

Туров. Мар... Ей-богу, не знаю.

Пронский. Чумарзицкая, кажется.

Вера Ивановна. Никогда от вас толку не добьешься.

Там же.

Пронский. Вообразите! Четверть шестого!

Черский. Какова хозяйка? Настоящая калачница.

Вера Ивановна. Дочка недурна.

Туров. А куда манерится. Господи! Что за лица встречаешь за Москвой-рекой!..

Черский. Бал удался.

Пронский. Так: мороженое было солоно, а шампанское тепло.

Черский. К теплому шампанскому я привык. На балах иначе не бывает. Больше пенится: позволенная экономия.

Лакей (*Вере Ивановне*). Карету вашу подают.

Вера Ивановна. Прощайте, messieurs. Завтра к нам милости просим.

Пронский (*зевая*). А, право, было очень весело.

Эти сцены невозможно связать ни с одним (кроме Пушкина и Вяземского) из основных сотрудников «Литературной газеты», прозаические сочинения которых помещались в этом журнале без подписи. Ни О. М. Сомов, ни А. А. Дельвиг не обнаружили в своей литературной деятельности стремления и склонности к драматическому изображению быта московского дворянства, да едва ли и были знакомы с ним в достаточной мере. Остаются на подозрении в качестве возможных авторов П. А. Вяземский и А. С. Пушкин. Как уже сказано, и тот и другой были во время подготовки № 45 «Литературной газеты» в Петербурге. Согласно полицейским донесениям, Пушкин выехал из Москвы в Петербург 16 июля [1] 1830 года в дилижансе вместе с П. А. Вяземским [2]. Он пробыл там до 10 августа. Следовательно, не совсем исключена мысль и об авторстве П. А. Вяземского. Однако жанр драматических сцен как специфического литературного произведения чужд творчеству Вяземского. Стиль диалога, привлекавший Вяземского, как можно судить хотя бы по его «Старой записной книжке» опирался на каламбуры и на острословие, на неожиданность ситуаций и характеристических

[1] «Красный архив», т. 37, стр. 341. Ср. Н. С. Ашукин, Москва в жизни и творчестве А. С. Пушкина, 1949, стр. 141.

[2] «Русский архив», 1899, № 5, стр. 86.

реплик. Да и острота социальной темы, звучавшей в драматическом этюде «Бал за Москворечьем» — противопоставление скудеющей аристократии и промышленного сословия, «калачников», — не вяжется с общественной позицией Вяземского после крушения декабризма.

Для того чтобы решительно отвергнуть мысль об авторстве О. М. Сомова, достаточно сравнить стиль «Бала за Москворечьем» с «светским разговором» О. М. Сомова в очерке под заглавием «Все из ничего» в альманахе на 1830 год, «Царское Село». Вот отрывки диалогов из этого сочинения.

«— Приятель ваш женился, Monsieur Ладов, — сказала одна дама молодому офицеру, — поздравляем его par contumace.

— Или par procuration, в лице вашем, — прибавила другая дама, — потому что сам он уже с полгода к нам и глаз не кажет.

— Ах, если бы вы знали, Mesdames, чего ему стоила эта женитьба... Сколько хлопот, сколько досад.

— Расскажите нам это, Monsieur Ладов; вы такой мастер рассказывать.

— Trop d'honneur, — проговорил Ладов вполголоса, с поклоном и довольною улыбкой. — Mais puisque vous le voulez absolument, извольте. Приятелю моему, Тимскому, и неудачи и удачи — все было из ничего.

— Как это? — вскрикнули удивленные дамы.

— Souffrez que je continue. Два года он был постоянно влюблен в княжну Полину Прюдину, два года ждал решения судьбы своей — все ничего, как ничего...» И заключительная сцена из рассказа Ладова: «Входит в гостиную — видит княгиню Жак и с нею одну только княжну Полину. Уже он готов был бежать за дверь, как вдруг силы его оставили, он задрожал и, не владея собою, упал к ногам Полины. «Vous me rebutez, Princesse, — проговорил он жалобным, задыхающимся голосом, — скажите, что вы находите во мне противного?» — «Ничего». — «Что же было препятствием, которое не допускало вас осчастливить меня?» — «Ничего!» — «Так ничто не препятствует моему благополучию?» — «Ничего!..»

Последнее *ничего* протяжно и с легким вздохом вырвалось из груди прелестной Полины.

Словом, из ничего вышло все: Тимский женат; вчерась был я у него с поздравлением. «Ты теперь вполне счастлив, — сказал я ему. — Милая жена, хороший достаток, большие связи; короче, все твои желания исполнились. Скажи, что ты теперь чувствуешь?» — «Ничего!» — отвечал он рассеянно и начал проверять счет, поданный ему дворецким» [1].

Легко увидеть, что между этим «светским» стилем, основанным на иронически-каламбурном осмыслении одного выражения

[1] «Царское Село. Альманах на 1830 г.» Издан Н. Коншиным и Б. Розеном, СПб., стр. 284—289.

(в данном случае — «ничего») и пересыпанном французскими фразами, лишенным внутреннего динамизма и социальной остроты, и стилем «Бала за Москворечьем», в котором одно экспрессивно-контрастное вращение фамилии — Мурбазицкой-Базарбицкой-Чумарзицкой и т. п. — очень выразительно, мало общего.

Стиль диалога в «Бале за Москворечьем», общая тема — разложение и оскудение столичной дворянской аристократии и восхождение торгового, промышленного сословия, противопоставление фешенебельной Тверской и буржуазного Замоскворечья — все это близко Пушкину и способно подтвердить гипотезу о принадлежности этих сцен именно ему.

В 20—30-х годах Москва, в общем, еще сохранившая свой усадебно-дворянский облик, начала превращаться в Москву буржуазную. Она стала утрачивать свой былой аристократический блеск. Роскошные дворцы вельмож, построенные преимущественно в классическом стиле знаменитыми зодчими — Растрелли, Казаковым, Баженовым, Ухтомским, Кваренги, — возвышались на Воздвиженке, Тверской, Басманной, Покровке, Мясницкой[1]. Тверская улица была одним из центров, где сосредоточивалась жизнь родовитого дворянства. Там находился дом тогдашнего московского предводителя дворянства — Олсуфьева (где теперь № 15).

Тема обнищания Московского «боярства» очень занимает Пушкина с самого начала 30-х годов. В письме к П. В. Нащокину (от 22 октября 1831 г.) он замечает: «Что-то Москва? как вы приняли государя и кто возьмется оправдать старинное московское хлебосольство? Бояра перевелись. Денег нет; нам не до праздников. Москва губернский город, получающий журналы мод. Плохо»[2]. В письме к жене (Н. Н. Пушкиной) от 27 августа 1833 года из Москвы Пушкин снова возвращается к той же теме: «...В Москву мудрено попасть и не поплясать. Однако скучна Москва, пуста Москва, бедна Москва. Даже извозчиков мало на ее скучных улицах. На Тверском бульваре (гуляют) попадаются две-три салопницы, да какой-нибудь студент в очках и в фуражке, да кн. Шаликов»[3].

В «Путешествии из Москвы в Петербург» Пушкин так характеризует современную ему Москву с социально-бытовой и социально-исторической точек зрения: «Но куда девалась эта шумная, праздная, беззаботная жизнь? Куда девались балы, пиры, чудаки и проказники — все исчезло; остались одни невесты, к которым нельзя по крайней мере применить грубую пословицу:

---

[1] См. В. Л. Снегирев, Московское зодчество. Очерки по истории русского зодчества XIV—XIX вв., М. 1948, стр. 258. Ср. Н. С. Ашукин, Москва в жизни и творчестве А. С. Пушкина, М. 1949, стр. 12.

[2] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., изд. АН СССР, т. 14, 1941, стр. 237.

[3] Там же, т. 15, стр. 75.

vieilles comme les rues; московские улицы, благодаря 1812 году, моложе московских красавиц, все еще цветущих розами! Ныне в присмиревшей Москве огромные боярские дома стоят печально между широким двором, заросшим травою, и садом, запущенным и одичалым. Под вызолоченным гербом торчит вывеска портного, который платит хозяину 30 рублей в месяц за квартиру; великолепный бельэтаж нанят мадамой для пансиона — и то слава богу! На всех воротах прибито объявление, что дом продается и отдается внаймы, и никто его не покупает и не нанимает. Улицы мертвы; редко по мостовой раздается стук кареты; барышни бегут к окошкам, когда едет один из полицмейстеров со своими казаками... Обеды даются уже не хлебосолами старинного покроя, в день хозяйских именин или в угоду веселых обжор, в честь вельможи, удалившегося от двора, но обществом игроков, задумавших обобрать наверное юношу, вышедшего из-под опеки, или саратовского откупщика. Московские балы... Увы! Посмотрите на эти домашние прически, на эти белые башмачки, искусно забеленные мелом... Кавалеры набраны кое-где — и что за кавалеры! *Горе от ума* есть уже картина обветшалая, печальный анахронизм. Вы в Москве уже не найдете ни Фамусова, который *всякому, ты знаешь, рад* — и князю Петру Ильичу, и французу из Бордо, и Загорецкому, и Скалозубу, и Чацкому; ни Татьяны Юрьевны, которая

Балы дает нельзя богаче
От рождества и до поста,
А летом праздники на даче.

Хлестова в могиле; Репетилов в деревне — бедная Москва!..

Но Москва, утратившая свой блеск аристократический, процветает в других отношениях: промышленность, сильно покровительствуемая, в ней оживилась и развилась с необыкновенною силою. Купечество богатеет и начинает селиться в палатах, покидаемых дворянством» [1].

Склонность Пушкина к драматическим сценам не нуждается в доказательствах. Речь идет не о «маленьких трагедиях», не о «сценах из рыцарских времен» и т. п., но о таких бытовых сценах, как «Альманашник», как разговор между автором и англичанином в «Путешествии из Москвы в Петербург» и др. под.

В «Бале за Москворечьем» диалог лаконический, живой и быстрый, остро отражающий социальные и бытовые взаимоотношения действующих лиц, близок по структуре к пушкинскому. Реплики — при своей краткости — полны тонких иронических замечаний.

«Черский. Какова хозяйка? Настоящая калачница.

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, изд. АН СССР, 1949, стр. 246—247.

Вера Ивановна. Дочка недурна.

Туров. А куда манерится. Господи! Что за лица встречаешь за Москвой-рекой!..

Черский. Бал удался.

Пронский. Так: мороженое было солоно, а шампанское тепло.

Черский. К теплому шампанскому я привык. На балах иначе не бывает. Больше пенится: позволенная экономия».

С общим ходом этого диалога, с основными экспрессивно-семантическими свойствами его структуры можно сопоставить такой обмен репликами в неоконченной пушкинской повести «На углу маленькой площади» (1829).

«— Что с тобою сделалось, Валериан? Ты сегодня сердит.

— Сердит...

— На кого?

— На князя Горецкого. У него сегодня бал, а я не зван.

— А тебе очень хотелось быть на его бале?

— Нимало. Черт его побери с его балом. Но если зовет он весь город, то должен звать и меня.

— Который это Горецкий? Не князь ли Яков?

— Совсем нет. Князь Яков давно умер. Это брат его, князь Григорий, известная скотина [1].

— На ком он женат?

— На дочери какого-то целовальника, нажившего миллионы того певчего, как бишь его?»

В той же повести:

«— Кого ты называешь у нас аристократами?

— Тех, кто протягивают руку графине Фуфлыгиной.

— А кто такая графиня Фуфлыгина?

— Взяточница, толстая наглая дура.

— Какие тонкие эпиграммы!

— Я за остроумием, слава богу, не гоняюсь.

— И пренебрежение людей, которых ты презираешь, может до такой степени тебя расстраивать!.. Признаться, тут есть и иная причина... — сказала дама после некоторого молчания.

— Так: опять подозрения! Опять ревность! Это, ей-богу, несносно».

Основным драматическим стержнем сцен «Бала за Москворечьем» является презренье дворянских обитателей Тверской к богатой «провинциялке», живущей за Москворечьем в роскошном доме с лестницей, убранной ананасами. Но эта «провинциялка» не имеет знатного имени, и самая фамилия ее — вульгарная и неблагозвучная — служит предметом острой экспрессивно-комической игры с каламбурно-пренебрежительными намеками.

---

[1] Зачеркнуто: «А, — тот, который получил когда-то пощечину и не дрался? — Совсем нет. Его били палкою. А все это шутки его жены: я не имел счастья ей понравиться».

«Вера Ивановна. ...А! Черский, поедемте вместе на бал к Замарбицкой.

Надинька. Мурбазицкой, maman.

Черский. Я с Базарбицкой незнаком».

«Вера Ивановна. Идите же все за мною. Как бишь зовут хозяйку?

Надинька. Бур... как бишь?

Туров. Мар... Ей-богу, не знаю.

Пронский. Чумарзицкая, кажется».

Пушкин не раз подвергал презрительные фамилии каламбурному переодеванию: Фаддей Булгарин — Авдей Флюгарин, Фан-Хи, Видок Фиглярин, Голиаф Фиглярин, Фаддей Выжигин,[1] Каченовский — Кочерговский, Трандафырь, Трандафырин, Михаил Трандафил, Франталлей, сиречь Михаил Трандафилос[2] и др. под.

Самые имена действующих лиц «Бала за Москворечьем»: Вера Ивановна (ср. в «Домике в Коломне»:

Покамест мирно жизнь она вела,
Не думая о балах, о Париже,
Ни о дворе (хоть при дворе жила
Ее сестра двоюродная, Вера
Ивановна, супруга гоф-фурьера) (стр. XXVI),

Надинька (см. у Пушкина — Надинька в отрывке «Участь моя решена», в отрывке «Надинька»), Пронский (в «Барышне-крестьянке»: «Григорий Иванович был близкий родственник графу Пронскому, человеку знатному и сильному»), Черский (ср. Чарский в «Египетских ночах»), кроме Турова, встречаются у Пушкина. Любопытно ироническое отношение автора к обедневшей московской знати:

«Вера Ивановна. Какая даль и какая мостовая!

Надинька. Подождемте же Черского.

Входит Пронский.

Вера Ивановна. Так! Пронский уж тут. Он и в Чухлому попадет на бал.

Пронский. Да вы-то как сюда попали?

Надинька. Посмотрите, посмотрите: чем убрана лестница! ананасами!

Туров. Да; я об них все ноги переколол.

Пронский (*смотрит в лорнет*). В самом деле ананасы. Я сюда сбегаю после.

Вера Ивановна. Какой вы жадный! Срежьте и мне один».

Если присмотреться к строению реплик диалога, к их синтаксису и к их чередованию, то легко найти им параллели в сочине-

---

[1] См. А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., справочный том, изд. АН СССР, Указатель имен, стр. 122—123.

[2] Там же, стр. 236.

ниях Пушкина. Даже наиболее индивидуальным по своему строю репликам, начинающимся с *так*:

«Черский. Бал удался.

Пронский. Так: мороженое было солоно, а шампанское тепло», — отыскиваются прямые соответствия в стиле Пушкина:

«— Так: опять подозрения! опять ревность!» («На углу маленькой площади».)

Ср. «— Как бишь зовут хозяйку...»

В «Пиковой даме»: «Что же говорил вам Германн — или как бишь его?»

Правда, в диалоге «Бала за Москворечьем» встречаются слова, не попадающиеся в других сочинениях Пушкина: это — *Москворечье*, «все ноги *переколол», калачница, манериться*. В сущности, кажется подозрительным или сомнительным для стиля Пушкина лишь слово: *манериться*. Однако это слово в значении: жеманиться, церемонно, манерно себя вести — было широко употребительно в разговорно-литературной речи допушкинского времени и пушкинской эпохи. В «Словаре русского языка, составленном Словарной Комиссией Академии наук» (т. VI, вып. 2, Л. 1929, стр. 207) указаны следующие примеры:

Манерься ты иль нет, ты мне лишь не важна. Хвостов. Русск. парижанец (Росс. феатр, ч. XV, стр. 187—188).

(Немец) гордо вальсирует с толстою, красною девкою... которая манерится (Арх. бр. Тург. 1, 187).

Полно манериться, родной (Греч. Черн. женщ., ч. II, 72). Тут городничий играет в вист, тогда как жена его манерится во французской кадриле. Соллогуб, Сережа (1, 206).

Посмотреть, у иной рожа-то не белей сапожного голенища, а туда ж манерится. Загоскин, Соч. III, 162.

Ср. у Стасова (Выставки, 1865):

«Дело шло о пустынных залах, где когда-то выступал и манерился со своим двором Людовик XIV».

Любопытно также, что слово *кадриль* в сценах «Бал за Москворечьем» относится к мужскому роду («Со мной первый кадриль, не правда ли?»), как и в сочинениях Пушкина (см. «Словарь языка Пушкина», т. 2, стр. 269: французский кадриль) [1].

---

[1] Нет оснований связывать с именем Пушкина напечатанный в № 72 «Лит. газеты» (22 декабря 1830 г.) в отделе «Смесь» анекдот о Ломоносове: «Ломоносов обедал однажды у И. И. Шувалова с каким-то провинциялом. Шувалов читал незадолго перед тем новое произведение Ломоносова и за обедом завел о том разговор с своим гостем — поэтом, хваля его картины. Простодушный провинциял вслушивался в разговор и, выразумев из него только, что дело шло о *картинах*, просил Ломоносова списать портреты с него и жены. — «Это не по моей части, сударь, — отвечал, улыбаясь, Ломоносов. — Я *пишу* в другом роде. Но если вам угодно иметь верный ваш портрет, то советую вам попросить о том Грота». — Грот был живописец, славившийся тогда в Петербурге списыванием зверей». Анекдот изложен вяло и растянуто. Он лишен остроты пушкинских анекдотов. В нем нет и игры слов, каламбурных противоречий. Выражения *выразумев из него* (разговора) и *списывание зверей* чужды языку Пушкина.

ГЛАВА III

ОБ АВТОРСТВЕ ДВУХ СТАТЕЙ «ЛИТЕРАТУРНОЙ ГАЗЕТЫ» 1830—1831 гг. НА УКРАИНСКИЕ ТЕМЫ

(Сомов, Пушкин или Гоголь?)

Несмотря на огромную работу, проделанную историками русской литературы по изучению состава и содержания «Литературной газеты» 1830—1831 гг., по определению степени участия в ней Пушкина, Дельвига, Вяземского, Гоголя, Сомова и других писателей того времени, некоторые важные критические статьи этого журнального органа остаются еще не прикрепленными к авторам. В этом отношении не могут не привлечь внимания две статьи «Литературной газеты», связанные с украинской темой. На одну из них — «Письмо к издателю Литературной газеты и его сотрудникам», подписанное псевдонимом Калиник Максимов сын Чупрынский («Литературная газета», 1830, № 7, стр. 55—56), уже было обращено внимание Б. В. Томашевским, который пытался — и притом безуспешно — приписать это сочинение Пушкину[1]. Другая же статья, помещенная без подписи автора в отделе «Ученые новости» («Литературная газета», 1831 г., № 8, стр. 66—67) и представляющая критический разбор рецензии Полевого на второе издание «Истории Малой России» Д. Н. Бантыш-Каменского («Московский телеграф», 1830 г., №№ 17 и 18: «Малороссия, ее обитатели и история»), до сих пор не служила предметом интереса и изучения со стороны историков нашей литературы и библиографов.

Необходимо помнить, что в то время, когда подготовлялся и был напечатан в «Литературной газете» разбор рецензии Н. Полевого на «Историю Малой России» Бантыш-Каменского, Гоголь еще не был лично знаком с Пушкиным. П. А. Плетнев в письме

[1] См. Б. В. Томашевский, Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения, Л. 1925.

от 22 февраля 1831 года писал А. С. Пушкину: «Надобно познакомить тебя с молодым писателем, который обещает что-то очень хорошее. Ты, может быть, заметил в Северных Цветах отрывок из исторического романа, с подписью 0000, также в Литературной Газете Мысли о преподавании географии, статью: Женщина и главу из малороссийской повести: Учитель. Их писал Гоголь-Яновский. Он воспитывался в Нежинском лицее Безбородки. Сперва он пошел было по гражданской службе, но страсть к педагогике привела его под мои знамена: он перешел также в учители. Жуковский от него в восторге. Я нетерпеливо желаю подвести его к тебе под благословение. Он любит науки только для них самих и как художник готов для них подвергать себя всем лишениям. Это меня трогает и восхищает» [1]. На этот панегирик Гоголю Пушкин отозвался лишь в апреле: «О Гоголе не скажу тебе ничего, потому что доселе ничего его не читал за недосугом. Отлагаю чтение до Царского села, где ради бога найми мне фатерку...» [2] Любопытно, что Плетнев прежде всего характеризует Гоголя как самоотверженного любителя наук. Для них он как художник готов «подвергать себя всем лишениям».

1

Ф. Булгарин в рецензии на альманах «Северные цветы на 1830 г.» («Северная пчела», 1830, №№ 4 и 5) в очень грубой, развязной форме критиковал и бранил одного из редакторов «Литературной газеты» О. М. Сомова. Здесь говорилось о «водянистости» сомовского «Обозрения литературы», о том, что он «не мастер этого дела». Ф. Булгарин упрекал также Сомова в беспринципности, в несправедливой пристрастности его критических суждений, в невежестве и безудержной хвастливости: «Мы, как бывшие сотрудники О. М. Сомова, знаем, что он вовсе не обучен Китайскому, Немецкому и Английскому языкам. Почему же ему известно, что перевод г. Ротчева Мессинской невесты, с немецкого, не близок подлиннику, что переводы из Байрона гг. Карцова и Носкова не похожи на подлинники и что отец Иакинф имеет прекрасный выговор (должно сказать: произношение) Китайский! По слухам ли это известно г. Сомову, или он сам изволил разговаривать по-китайски, но во всяком случае мы почитаем эти приговоры самонадеянными». Поток издевательств, направленный на О. М. Сомова, был широк и напорист. Он прорывался наружу и в других статьях «Северной пчелы». Так, в рецензии на альманах «Денница» («Сев. пчела», 1830, №№ 11 и 12), после глумления над литературным обозрением, принадлежащем перу И. В. Киреевского, был помещен такой

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 14, стр. 153.
[2] Там же, стр. 162.

иронический отзыв о «Гайдамаке» Порфирия Байского (Ор. Сомова): «Не угодно ли, читатели, заглянуть в сочинение *великого незнакомца,* знаменитого нашего Вальтер-Скотта Порфирия Байского? Он поместил в «Деннице» один отрывок из бесчисленных своих отрывков. Это опять отрывок из малороссийской повести: *Гайдамак*, которая тянется и рвется уже многое множество годов. Знаменитый автор представляет ночлег Гайдамаков. Этот отрывок он хотел связать рассказом одного разбойника о своих приключениях, и в особенности о Вампирах. Разумеется, что разбойник должен быть Морлак, а действие в Боснии или Далмации. Для этого есть прекрасный материал. Недавно вышла на французском языке небольшая книжка: Гузла, или Песни Маглановича, Морлакского Барда. Там много всякой всячины о Вампирах. Почему же не перенесть готовых вещей в Малороссию, славную ведьмами, оборотнями и всякой всячиной? Так и сделал знаменитый автор Гайдамака. Жаль одного, что он, почерпая свои сведения из Морлакских песней, не заглянул в историю и географию той страны. Теперь выходит, что рассказ разбойника должно будет вовсе выбросить из повести, ибо все приключения его основаны на исторических и этнографических несообразностях. Вуко Закрутич говорит, что любовница его велела ему достать ожерелье из червонцев, и он хотел отправиться в горы к Гайдукам, как в одно утро схватили его и записали в Пандуры. Чтоб избежать этого записания, Вуко Закрутич сделался Ускоком, бежал к Гайдукам, которых автор почитает разбойниками; но соперник поинтриговал, дал знать Гайдукам, что Вуко был Пандуром, и бедный не смел более явиться к своим товарищам, а между тем его ославили Вампиром. На это мы имеем честь заметить: 1-е) Гайдуки не разбойники, а просто венгерская пехота, солдаты. Имя сие уничтожено в 1741 году при учреждении регулярной пехоты, а теперь дается только рослым лакеям, которых ставят на запятки в гусарской одежде. Так и на Украине поныне домашняя челядь называется казаками. 2-е) Вука Закрутича не могли насильно схватить и записать в Пандуры, ибо Пандуры были вольные солдаты венгерские (Freiwillige). Знаменитый Порфирий Байский в примечании 5-м к своей статье говорит: «Пандуры, полицейские солдаты в Иллирийских областях». Извините! Никогда не были они полицейскими. Напротив, это было храброе пехотное войско, стрелки, прославившиеся в Тридцатилетнюю и Семилетнюю войны. Название свое получили они от деревни Пандур в Нижней Венгрии, где был штаб этой вольницы. Ныне Пандуры обращены в военные поселения на турецкой границе. Быть может, их и посылали, когда-нибудь, противу разбойников так, как могут послать наших егерей, но оттого нельзя звать Пандуров полицейскими солдатами. 3-е) В примечании 6-м знаменитый Порфирий Байский говорит: «*Ускок* значит беглец, ушедший из войска». Извините! Ускок значит просто разбойник, хотя бы никогда не был в войске. Те-

перь все пружины, на которых основан рассказ, уничтожаются и самое повествование погибнет. Советуем взяться за что-нибудь другое. Назовите малороссийских чумаков танцмейстерами, делайте с ними, что хотите, но не трогайте истории, статистики, этнографии — эти вещи не даются брать голыми руками. — Слог в этом отрывке весьма замечателен. На стр. 79 читаем: «стреляли в меня, бросали камнями и чем попадя». Не вырвался ли в последнем слове малый *ь*? (т. е. попадья. — *В. В.*). — Стреляли чем попадя. Там же: «спасибо доброму моему коню». Спасибо есть сокращение спаси бог. Как же отнести это к коню? Там же: «он (т. е. конь) вынес меня из этого ада без дальних ран». Это что? Какие это дальние раны? Автор пишет *без дальних видов!* Далее автор, сказав, что конь его был ранен в *четырех местах* (?) пулями, продолжает: «Я изодрал дорогую турецкую шаль, отбитую мной у одного Босняцкого Бея, перевязал раны бедному моему коню и свое плечо». — Вот что диво, то диво! Мы не знали, что турецкую шаль можно употреблять как пластырь. Бинтом она не могла служить, ибо как бы удержалась в перевязке коня, особенно если конь ранен был в лопатку? — Чудеса! Вот чем отличается наш великий незнакомец!»

Рецензия была подписана псевдонимом *Порфирий Душегрейкин.* Здесь содержался иронический намек на выражение в Обозрении Ив. Киреевского — «душегрейка новейшего уныния», примененное к поэзии А. А. Дельвига. Таким образом, статья была направлена вообще против редакции «Литературной газеты» и даже шире — против группы писателей-«аристократов», так как задевала и И. В. Киреевского, но прежде всего и больше всего она задевала и позорила О. М. Сомова.

«Литературная газета» откликнулась на вызов «Северной пчелы». В «Литературной газете» за 1830 год (т. I, № 7) появилось в качестве ответа на рецензию «Северной пчелы» «Письмо к издателю Литературной газеты и его сотрудникам». Письмо подписано псевдонимом: «Калиник Максимов сын Чупрынский, В...ский обыватель». Таким образом, ответ был псевдонимен. Это была горячая защита «земляка, соседа и кума Порфирия Богдановича Байского» (т. е. О. М. Сомова) от нападок Порфирия Душегрейкина из «Северной пчелы».

Б. В. Томашевский в своей книге «Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения» намекал на возможность связывать «Письмо Калиника Чупрынского» с участием и именем Пушкина, ссылаясь на то, что здесь «между прочим, цитируется «La Guzla» Мериме как раз на тех страницах, которые позже Пушкин целиком перепечатал при «Песнях Западных славян».

Но в стиле этого письма есть такие речевые особенности и приметы, которые едва ли можно отнести к Пушкину. Прежде

всего следует упомянуть о диалектном слове *притоманный*, которое неизвестно в языке Пушкина и которое в ту эпоху связывалось главным образом с украинским языком, хотя оно свойственно и говорам южновеликорусской области и даже некоторым диалектам северновеликорусского наречия. В «Словарях Академии Российской» (1789—1794 гг., тт. I—VI, и 1806—1822 гг., тт. I—VI) слова *притоманный* нет.

М. Макаров в 1820 году[1] среди областных народных слов, «уже совершенно забытых хожденьем и употребительных языком русским, поместил некоторые слова разных уездов Рязанской губернии». В числе этих слов оказались некоторые слова, затем канонизированные Гоголем, например, *байбак, телепень*. Здесь же: «*притоманно* — будто бы правда, точно так, или лучше: почти так, почти правда»[2].

Д. Дмитриевский в том же томе «Трудов Общества любителей росс. словесности» отметил слово *притоманно* в значении: досконально, верно, точно так — среди «простонародных наречий, употребляемых в разных округах Владимирской губернии»[3]. В новой серии этих «Трудов» — «Сочинения в прозе и стихах» (1822, ч. I) Николай Суровцев, учитель Вологодской гимназии включил слово *притоманный* в значении *собственный, свой* в «список слов особливых Вологодской губернии»[4].

Вместе с тем в части третьей «Сочинений в прозе и стихах» напечатано «Собрание слов Малороссийского наречия» Ивана Войцеховича. И здесь мы находим: «Притоманный — настоящий»[5].

Слово *притоманный* именно как украинизм встречается в языке произведений Ор. Сомова и других писателей украинского лагеря.

В «Словаре украинского языка» Б. Д. Гринченко слово *притаманный* толкуется так: «Настоящий, собственный, подлинный. Г. Барв. (О. 1861. III. 99). *Моя притоманна сестра.* Н.-Волын. у. *Моя притаманна земля.* Н.-Волын. у. *За що я дам кому притаманного огорода.* Н.-Волын. у. *Притаманне моє ягня.* Н.-Волын. у. *Одцуралася і притаманная родина.* Мет. 435.

Притаманно, нар. Как следует, настоящим образом. *Не дала себе притаманно роспитати.* Полт. у.[6]

---

[1] «Труды Общества любителей российской словесности», 1820, ч. XX, стр. 12—26. Краткая записка о некоторых простонародных словах Рязанского, Пронского, Скопинского, Михайловского, Ряжского и Спасского уездов Рязанской губернии, с объяснением их значения.

[2] Там же, стр. 19.

[3] Там же, стр. 204.

[4] Там же, 1822, ч. I, стр. 275.

[5] Там же, 1823, ч. III, стр. 362.

[6] Словарь украинского языка, собранный редакцией журнала «Киевская старина». Редактировал — с добавлением собственных материалов — Б. Д. Гринченко, т. III, О—П, Киев, 1909, стр. 444.

В «Толковом словаре» В. И. Даля читаем: «*Притоманный* ряз. тмб. тул. мск. влд. твр. влгд. истинный, истый, правый, настоящий, подлинный, сущий; коренной, основной, родовой. Он нам не притоманный начальник, а так, сбоку. Это не притоманные деньги, а шелеги. Надо говорить притоманным делом, а не на пусты ля́сы. Притоманные вотчинники вымерли. // Вят. свой, собственный; домашний, не чужой. Притома́нно нар. верно, истинно, подлинно, достоверно, точно, воистину, право, ей-ей. Притоманно не знаю, а верст десять надо быть. Уж притоманно говорю, так и верь, не обману» [1].

Слово «притоманный» отмечено также в «Опыте областного великорусского словаря» 1852 года [2].

Ср. у А. Ф. Писемского в романе «Боярщина»: «Местечко это еще исстари прозвано было Боярщиной, и даже до сих пор, если приедет к вам владимирец-разносчик и вы его спросите:

— Откуда, плут, пробираешься?

— Из Боярщины, сударь... Около месяца там плутовал, — ответит он вам.

— Там?

— Там-с. Такое уж там для нас место притоманное» (ч. I, гл. I).

Любопытно, что слово *притоманный* (или *притаманный*) употреблялось в просторечии и простом слоге XVIII века с окраской «простонародности» — купеческой или крестьянско-дворовой. Никакой специальной окраски украинизма в таких случаях с этим словом не связывалось. Иллюстрации:

У В. Лукина в пьесе «Мот, любовью исправленный»:

[Безотвязной заимодавец — Василию.] «Вы еще не такие великолепные господа, чтобы заимодавцов со двора гонять и травить собаками... Что это? Своего *притоманного* попросить не можно. Я, кажется, служил вам честно, и без барыша за свою уступал цену» [3].

В других пьесах XVIII века в речи персонажей из простонародья:

«Могу *притоманно* сказать, желательно, охота есть публичный подряд оставить за собой!» [4]

«Не только барышей у иного (от недосмотра) и *притоманных*-то (капитала) не застанешь» [5].

Ср. у Загоскина «Аскольд. могила», ч. II, гл. 6: «...Мой господин хочет поговорить с тобою». — «Богомил?» — «Нет, у Бого-

---

[1] В. И. Даль, Толковый словарь, 1882, стр. 453.

[2] См. у М. Фасмера в «Russisches Etymologisches Wörterbuch (II B., S. 434): *Притома́нный* 'recht, genau, richtig', *притама́нно* Südl., притоманный (Mel'nikov.) Gebildet von osman. taman 'ganz richtig, vollkommen, genau', s. Korsch Archiv 9. 672».

[3] Сочинения и переводы Владимира Лукина, ч. I, СПб. 1765, стр. 92—193, «Росс. феатр», IX, 96.

[4] «Рос. феатр», ч. XXXV, т. XVII, стр. 62.

[5] Там же, стр. 65.

мила я только на время в услуге; я говорю тебе о настоящем, *притоманном* моем господине».

Дело, разумеется, не только в том, что слово — *притоманный* — не встречается в сочинениях А. С. Пушкина. Возникает вопрос: соответствует ли принципам и нормам пушкинского стиля применение этого слова как средства и формы стилизации украинского колорита? Иными словами, относил ли, или лучше: мог ли бы отнести Пушкин слово *притоманный* к числу характернейших признаков украинского стиля в его литературном представлении — с точки зрения его собственной словесно-художественной системы? Все, что нам известно о пушкинском представлении украинского словесно-художественного колорита, склоняет нас к отрицательному ответу на этот вопрос. В самом деле, закрепление этого слова за речью украинских персонажей в русской прозе 20—30-х годов было искусственным и условным. Оно исходит от писателей, связанных с Украиной.

Против присвоения «Письма» Чупрынского творчеству Пушкина говорит также применение других слов, несвойственных языку Пушкина. Таково расширенное употребление медицинского термина того времени — *пароксизм*. В письме Калиника Чупрынского читаем о Гаркуше: «Гайдамак сей обирал богатых и наделял бедных. Вся жизнь его была, так сказать, переменными пароксизмами презрения и сострадания, ненависти и любви к человечеству. Посему-то Байский и выбрал его предпочтительно другим многочисленным Атаманам Гайдамаков, когда-то опустошавших Малороссию» («Лит. газ.», № 7, стр. 56). Слово *пароксизм* в сочинениях Пушкина не зарегистрировано. Любопытно, что слово *пароксизм* встречается в языке статей Вяземского, напечатанных в «Литературной газете» за 1830 год, например, в статье «О московских журналах» («Литературная газета», № 8, стр. 60): «Наши журналы живущи. Посмотреть на иной: в чем душа держится? Целый год чахнет, чахнет и только тогда, в пароксизмах какого-то воспаления, обнаруживаются в нем признаки судорожной силы. Думаешь, с концом года угаснет и он. Не тут-то было! К новому году газетное объявление извещает нас: жив-жив Курилка».

В «Новом словотолкователе» Яновского (ч. III, 1806, стр. 230) слово «пароксизм» рассматривается только как «речение медицинское». Его значение определяется так: «Подступ, приход, обрат, возобновление, удвоение болезни прежде бывшей с сильнейшим иногда действием». Далее следует историко-энциклопедическое пояснение: «Вопрос о пароксизмах, или возобновлениях болезней занимал ученых врачей весьма долгое время. Цель споров их была та, чтобы определить причину таковых возвращений; решение сей задачи было полезно; но какая трудность не предстояла к достижению сего намерения?.. Самые просвещеннейшие врачи нашли ее камнем претыкания».

У Даля слово «пароксизм» определяется так: «приступ, припадок болезни или / / сильной страсти. Пароксизм лихорадки у него через день. Он в пароксизме исступления» [1].

Употребление слова *пароксизм* как медицинского термина было широко распространено в литературном и бытовом обиходе русского образованного общества конца XVIII века и первых десятилетий XIX века. Вот несколько иллюстраций.

«Она (больная икотой. — *В. В.*) была в здравом уме; в самом *пароксизме* разговаривала без помешательства; но не могла удержать горла своего от невольной икоты, которая столь была громка, что заставляла выходить из избы на поле» [2].

«...Были у него (у Н. Н. Раевского. — *В. В.*) два лихорадочные *пароксизма*; второй так был силен, что генерал кричал: «Я с ума сойду...» [3]

«Сделай милость, мой милый друг, не огорчайся этим. Это был только минутный *пароксизм*» [4].

«В комнату я воротился в *пароксизме* сильной лихорадки» [5].

«Прикажу, и она... отдаст руку тому, кто один может составить ее счастье. Не так ли, Никласзон? — Секретарь... не замедлил согласиться, что все это было и будет пустячками, что первый сердечный *пароксизм* хотя и силен, но пройдет» [6].

Сюда примыкают и случаи переносного употребления выражения — «*пароксизм* лихорадки».

Например: у П. А. Вяземского:

«Землетрясения, по нескольку *пароксизмов* в день, били же как лихорадка, Смирну»; [7]

у Н. Полевого:

«...нынешнее состояние нашей литературы... есть последний кризис и *пароксизм* [курс. авт.] нашей чужеземной литературной лихорадки» [8].

Есть основания предполагать, что в 20-х годах XIX века начинают распространяться и укореняться приемы переносного, отвлеченно-метафорического употребления слова *пароксизм*, из которых образуется потом общее значение — крайняя точка напряжения, острое проявление, приступ — чего-нибудь.

Например:

---

[1] В. И. Даль, Толковый словарь, т. III, стр. 19.

[2] Лепехин, Дневные записки путешествия, т. IV, 1781, стр. 96.

[3] Записка о предсмертной болезни Н. Н. Раевского. «Архив Раевских», СПб. 1912, т. IV, стр. 206.

[4] «Архив бр. Тургеневых», т. II, стр. 18.

[5] В. Г. Белинский, Письма, СПб. 1914, т. III, стр. 153.

[6] И. И. Лажечников, Последний Новик, Собр. соч., СПб. 1858, т. 1, стр. 222.

[7] П. А. Вяземский, Старая записная книжка, Полн. собр. соч., СПб. 1884, т. IX, стр. 296.

[8] Н. Полевой, Взгляд на русскую литературу 1838 и 1839 гг., «Сын отечества», 1840, т. I, кн. IV, стр. 444.

«Экономьте, платите долги, а там, если *пароксизм* либерализма пройдет, выбирайте службу и место!»[1]

«Гнев Липмана дошел до бешенства, когда он узнал об измене своего племянника. Но — прошел *пароксизм* бешенства, и он опять мудрец на злое»[2].

«Катерина Рабе в объятиях милой подруги заградила своими поцелуями крик радости на ее устах. Этот первый *пароксизм* дружбы прерван был... необыкновенным криком под окнами Луизиной спальни»[3].

«Страсть моя, достигнув крайнего своего предела, разразилась *пароксизмом* невероятной силы»[4].

«Не перечтешь несчастий от сущей безделицы, от того, что иной с высоты своей поленился выслушать внимательно просителя, другой пугнул его в *пароксизме* воеводского нетерпения»[5].

Само собой разумеется, что наличие слов, не отмеченных в известных сочинениях Пушкина, само по себе еще не может служить вполне достоверным свидетельством против авторства Пушкина по отношению к данной статье. Впрочем, слово *притоманный,* как уже было указано выше, достаточно характерно и резко окрашено, чтобы заподозрить в авторе «Письма» действительного какого-нибудь земляка Ор. Сомова, а не Пушкина или Вяземского.

Чупрынский как автор «Письма» близко знаком с украинским языком и бытом. Он и не скрывает своей близости к Порфирию Богдановичу Байскому, своему «соседу и притоманному другу». Защищая Гаркушу, героя романа Байского «Гайдамаки», Чупрынский пишет: «Характер и дела сего странного человека, сохранившиеся и доныне в живой памяти жителей Малороссии, служат тому доказательством». Мог ли так написать Пушкин — сомнительно.

Автор письма — в соответствии с образом украинского обывателя Калиника Чупрынского — обнаруживает свою самую тесную и живую связь с Украиной, с ее фольклором и народно-поэтическими образами. «Где порядочный человек пожалел бы рубля, там беспорядочный Гаркуша мог бросать тысячи» (стр. 56).

Нельзя не заметить, что в «Письме» Чупрынского самый стиль полемики с «Северной пчелой», основательный, но лишенный тонких острот и глубокого юмора, имеет мало общего с полемическим слогом Пушкина (хотя бы в обличье Феофилакта Косич-

---

[1] Письмо Н. М. Карамзина П. А. Вяземскому, 2 августа 1821 г., «Старина и новизна», т. I, стр. 114.

[2] И. И. Лажечников, Ледяной дом, Собр. соч., СПб. 1858, т. IV, стр. 88.

[3] И. И. Лажечников, Последний Новик, Собр. соч., СПб. 1858, т. 1, стр. 215.

[4] А. В. Дружинин, Полинька Сакс, Гослитиздат, М. 1955, стр. 40.

[5] И. И. Лажечников, Внучка панцирного боярина, Полн. собр. соч., СПб. 1899, т. 4, стр. 38.

кина). В качестве иллюстрации можно привести такую цепь возражений Чупрынского: «Реченный критик (т. е. Порфирий Душегрейкин) должен быть очень своенравен: заговорят об Иллирии, а он заметит: этого-де нет в Венгрии. Он не знает, что Гайдуки в Далмации и Боснии то же, что клефты в горах нынешней Греции; он не знает, что Пандуры в той же Далмации исправляют должность итальянских Сбиров, т. е. сыщиков разбойничьих шаек; он смешивает перевязку с пластырем; он не знает, что значит русское употребительное выражение: чем по́падя (не знает и ударения в последнем слове), и принимает его за попадью» (стр. 56). Заканчивается это анафорическое перечисление ошибок рецензента следующим ироническим вопросом: «Что всего вышеупомянутого рецензент Душегрейкин не знал или не читал, это бы еще не беда; но зачем же он берется говорить о том, что ему неизвестно?» [1]

Канцеляризмы «реченный» и «вышеупомянутый» должны, с одной стороны, выражать презрительно-ироническое отношение к Порфирию Душегрейкину, а с другой стороны, бросать экспрессивный отсвет на литературный образ самого Калиника Чупрынского.

Против принадлежности «Письма» Калиника Чупрынского Пушкину говорит также передача на французский лад имени старого гусляра Иакинфа Маглановича. В «Письме» Чупрынского читаем: «Вот этнографические и даже грамматические сведения нашего критика, который не читал ни сочинения аббата Фортиса о Морлаках, ни даже той книги, о которой сам упоминает в своей критике (La Guzla, ou choix de poésies illyriques, recueilliés dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzégowine); иначе он не опровергал бы того, о чем собиратель Морлацких песен, природный иллириец, говорит в своих примечаниях; не сказал бы, что все помянутые песни сочинены Яцинтом Магляновичем, тогда как из них едва пятая доля песен сего Морлацкого импровизатора» (56). Между тем Пушкин в примечании (18) к «Песням западных славян» передает имя старого гусляра на греко-славянский лад: «Иакинф Магланович»: «Мериме поместил в начале своей Guzla известие о старом гусляре Иакинфе Маглановиче; неизвестно, существовал ли он когда-нибудь, но статья его биографа имеет необыкновенную прелесть оригинальности и правдоподобия» [2]. Западноевропейское, французское «Яцинт Маглянович» в письме Чупрынского противостоит церковно-южно-славянскому — Иакинф Магланович — в комментариях Пушкина к «Песням западных славян».

Таким образом, нет никаких оснований приписывать Пушкину «Письмо к издателю Литературной газеты и его сотруд-

---

[1] См. А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., 1957, изд. 2-е, т. III, стр. 318.
[2] Там же.

никам», хотя участие Пушкина в составлении и редактировании первых тринадцати номеров «Литературной газеты» было очень активным и значительным [1].

Еще труднее предполагать, что «Письмо к издателю Литературной газеты» Калиника Чупрынского было написано самим ее издателем — А. А. Дельвигом. В самом деле, Дельвиг отсутствовал в Петербурге с первых чисел января по вторую половину февраля 1830 года [2]. В это время обязанности главного редактора «Литературной газеты» выполнял Пушкин (совместно с О. М. Сомовым). Между тем живой и быстрый отклик на инсинуации «Северной пчелы» потребовал если не непосредственного присутствия оппонента в Петербурге, то, во всяком случае, его близкой доступности.

Так, при попытках точного приурочения этого письма к автору, естественно, возникает вопрос: не сам ли О. М. Сомов называет себя или свою литературную личину — Порфирия Богдановича Байского — своим «притоманным земляком», «кумом и благодетелем»? Не сам ли он является автором «Письма к издателю Литературной газеты и ее сотрудникам»? Ведь такой способ самозащиты не представлял редкого явления в то время. И со стороны языка и стиля это предположение не встречает никаких препятствий. Впрочем, украинский колорит этого «Письма» может навести на мысль об еще одном возможном авторе — именно Н. В. Гоголе. Но начало сотрудничества Гоголя в «Литературной газете» обычно датируется 1831 годом. № 1 «Литературной газеты» за 1831 год (1 января) содержит отрывок «Учитель» из повести Гоголя «Страшный кабан», а также научно-педагогическую или методическую статью Гоголя «Несколько мыслей о преподавании детям географии». Вместе с тем трудно связать с именем Гоголя какие-нибудь индивидуальные стилистические приметы рассматриваемого «Письма» Чупрынского, кроме, быть может, его подписи: «Калиник Максимов сын Чупрынский, В...ский обыватель». Ср. последний абзац «Письма»: «Если позволите, мм. гг., то я сообщу вам и еще несколько замечаний на замечания нашего критика. Сам Порфирий Богданович, за отдаленностью места своего жительства и по врожденному миролюбию, верно, не решится отвечать своим критикам; но я, живучи здесь по тяжебному делу и следовательно имея много досуга, а сверх того, помня хлеб-соль и приязнь любезного моего кума, П. Б., вменяю себе в долг подать за него свой голос. Есмь и пр. Калиник Максимов сын Чупрынский, В...ский

[1] См. В. В. Виноградов, Неизвестные заметки Пушкина в «Литературной газете» 1830 г., «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии АН СССР», 1939, вып. 4—5.

[2] Ср. «Московские ведомости», 1830, № 4 и № 14. Ср. «Письма Пушкина» под ред. Б. Л. Модзалевского, т. II, стр. 368.

обыватель» (56). Здесь косвенно выражается желание дальнейшего критического сотрудничества в «Литературной газете», особенно для борьбы с наветами и злобными выпадами Булгарина. Эта задача была близка и Сомову и Гоголю.

В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» действуют и Каленик и Корний Чуб. Слово *чуприна*, «чуб» находится в приложенном к повестям словарике украинизмов. Но все же этого мало для признания авторства Гоголя. Да и другие соображения историко-биографического характера делают эту гипотезу неправдоподобной. Было бы совсем непонятно, если бы Гоголь, привлеченный Сомовым к сотрудничеству в «Литературной газете» почти с самого начала ее издания, затем до 1831 года почему-то избегал помещать в ней свои статьи и повести [1].

Следовательно, версия о Гоголе как авторе «Письма к издателю «Литературной газеты», укрывшемся под псевдонимом «Калиника Максимова сына Чупрынского, В...ского обывателя», отпадает. Трудно также подозревать, что автором этого письма был близкий приятель О. М. Сомова — в то время профессор ботаники в Московском университете М. А. Максимович, друг Гоголя (см. его статью в № 1 «Литературной газеты» за 1830 г.: «О цветке. — Глава из особого сочинения о природе»). Он не выступал в «Литературной газете» как литературный критик. Напротив, наиболее правдоподобной и с стилистической и с историко-биографической точек зрения является гипотеза об авторстве самого О. М. Сомова, выступившего на защиту своего литературного имени и достоинства. Фантазировать об участии Гоголя в подготовке этой отповеди «Литературной газеты» Ф. Булгарину не приходится.

2

Гораздо сложнее вопрос об авторстве другой статьи в «Литературной газете» по украинскому вопросу («Литер. газета», 1831, № 8). Тут, действительно, приходится выбирать лишь между Пушкиным и Гоголем.

Профессор Ю. Г. Оксман в работе «Неосуществленный замысел Истории Украины» собрал ценные сведения о замысле Пушкина написать «Историю Малороссии». «Работа великого русского поэта над «Историей Украины», — писал Ю. Г. Оксман, — предшествуя двум позднейшим его историческим иссле-

[1] Общую сводку итогов работ по вопросу об участии Н. В. Гоголя в «Литературной газете» А. А. Дельвига см. в статье А. И. Степанова: «Публицистические выступления Гоголя в «Литературной газете» А. А. Дельвига». «Ученые записки Ленингр. гос. унив. им. А. А. Жданова», № 218. Серия филологич. наук, изд. ЛГУ, 1957.

дованиям — «Истории Пугачева» и «Истории Петра», — непосредственно следовала за окончанием «Полтавы» и, как мы полагаем, может быть подтверждена документально рукописями самого Пушкина»[1]. Ю. Г. Оксман придает особенное значение знакомству Пушкина с «Историей Русов», приписывавшейся тогда Георгию Конискому. Список «Истории Русов» подарил Пушкину М. А. Максимович в октябре 1829 года. Ю. Г. Оксман полагает, что после получения «Истории Русов» Пушкин в основу своего исторического труда об Украине намеревался положить материалы именно этой хроники. В этом направлении осмысляется и истолковывается Ю. Г. Оксманом пушкинский набросок на русском языке, «точно фиксирующий схему какой-то периодизации истории Украины». «Мы связываем этот набросок, с одной стороны, с пушкинским замыслом «Истории Украины», с другой — с «Историей Русов». Характерные именно для последней особенности периодизации исторического прошлого Украины и были усвоены Пушкиным»[2] (ср. вехи Пушкинской периодизации: «от Гедимина до Сагайдачного», «от Сагайдачного до Хмельницкого»). По мнению проф. Оксмана, последующий отход Пушкина от замысла «Истории Украины» по крайней мере на полтора года и даже больше (до середины 1831 г.) произошел под влиянием неожиданного для него выхода в свет веснюю 1830 года нового издания известной «Истории Малой России» Бантыша-Каменского. «Материалы творческого архива Пушкина свидетельствуют, однако, что в каком-то большом плане замысел «Истории Украины» воскрешается Пушкиным уже через год после вхождения в научный оборот второго издания труда Бантыша-Каменского. Мы имеем в виду несколько листов французского текста (бумага с водяными знаками «1830», «1831»), посвященного древнейшему периоду истории Украины— от эпохи расселения на ее территории славянских племен до первого нашествия татар: «Sous le nom d'Ukraîne ou de Petite-Russie l'on entend» и пр.»[3].

Этот набросок представляет собою пересказ на французском языке соответствующих страниц «Истории Государства Российского» Карамзина. Ю. Г. Оксман склонен рассматривать эти записи как непосредственную реализацию первоначального плана пушкинской «Истории Украины». Он видит подтверждение этой мысли в том, что на первые же «вопросы», которые выдвигались в «плане» («Что ныне называется Малороссией?», «Что составляло прежде Малороссию?»), Пушкин отвечал в своих набросках на французском языке: «Sous le nom d'Ukraîne ou de Petite-Russie l'on entend une grande étendue de terrain réunie

---

[1] «Литературное наследство, Пушкин, Лермонтов, Гоголь», 1952, т. 58, стр. 211.

[2] Там же, стр. 213.

[3] Там же, стр 214.

au colosse de la Russie et qui comprend les gouvernements de Tshernigov, Kiev, Harkov, Poltava et Kamenetz-Podolsk... Les Slaves ont de tout temps habité cette vaste contrée»[1]. Ю. Г. Оксман ставит в связь эти пушкинские записи истории Украины с польским восстанием и полонофильскими настроениями Западной Европы. Поддержка французской буржуазной прессой агрессивных требований «шляхетских политиков» о присоединении к Царству Польскому Украины, Литвы и Белоруссии возмутила Пушкина:

Вы, черни бедственный набат,
Клеветники, враги России!

По мнению Ю. Г. Оксмана, «тот вариант «Истории Украины», над которым Пушкин работал в 1831 году, предназначался уже не для русских читателей, а для западноевропейской аудитории, той самой, до которой не дошли «кровавые скрижали» многовековой борьбы украинского народа за свое освобождение»[2]. Но эта борьба Пушкина с «врагами России» не нашла в отечестве опоры ни государственной, ни общественной. Пушкину не удалось также из-за возражений высших полицейских инстанций издать «Историю Русов». «Таким образом, — заканчивал свою статью проф. Оксман, — черновые наброски плана («Что ныне называется Малороссией?»), фрагменты вводных заметок («Sous le nom d'Ukraïne») да несколько страниц выписок из «Истории Русов» в «Современнике» — вот и все, чем может документироваться сейчас работа Пушкина над «Историей Украины»[3].

В интересной статье Ю. Г. Оксмана нет указаний на два важных для его темы литературных факта — на разбор Н. А. Полевым «Истории Малой России» Д. Н. Бантыша-Каменского, помещенный в «Московском телеграфе» (1830, №№ 17 и 18), и на вызванную этим разбором критическую заметку «Литературной газеты» (1831, № 8).

На вышедшее в 1830 году второе издание сочинения Д. Н. Бантыша-Каменского «История Малой России» (3 части) Н. Полевой в сентябрьских (№№ 17 и 18) номерах «Московского телеграфа» за 1830 год откликнулся большой рецензией. В своей рецензии Н. Полевой ставит ряд острых теоретических и исторических вопросов, относящихся к истории вообще и к «Истории Украины» в частности. «Чем отличается История от Лето-

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., изд. АН СССР, т. 12, стр. 196. Русский перевод: «Под именем Украины, или Малороссии, разумеют большую территорию, соединенную с колоссом Россией и заключающую в себе губернии Черниговскую, Киевскую, Харьковскую, Полтавскую и Каменец-Подольскую... Славяне — исконные обитатели этой обширной страны».
[2] «Литературное наследство», 1952, т. 58, стр. 218.
[3] Там же, стр. 220.

писи? — *Система* составляет душу Истории, этого *отчета памяти уму.* Материалы, сущность событий, критический разбор того и другого, выводы, все должно быть предварительно по системе поверено историком; самое изложение историка должно быть следствием сущности предмета, определенной систематическою поверкою» («Моск. телеграф», 1830, № 17, стр. 74). На такой методологической основе «может быть написана История, не только государства, но области и города» (75), даже человека, лишь бы они «представляли нечто отдельное, нечто жившее своею, более или менее резкою, жизнью; иначе История быть не может» (75). В приложении к истории Малороссии это означает, что следует представить долгую и сильную отдельную от России жизнь украинцев, или малороссов, как «отличного от нас, чистых руссов, народа» (77). Такая история Малороссии у русских еще не написана. Не создал ее и Карамзин. Общая концепция истории Малороссии в изображении русских историков, в том числе и Карамзина, иронически характеризуется Н. А. Полевым так: «Она *была* Россия и *теперь* Россия; вся разница, что там течет Ворскла, а близ Москвы Ока; что там говорят не чистым русским языком, а у нас чистым. Несколько времени было там что-то вроде бунтовщиков, а потом подчинились законному владычеству» (80). «Отдельность от нас, решительно не наша, особая народность не замечались, не описывались» (82). Считалось, что Россия переплавила и спаяла в единство «все, что к ней ни приставало» (82).

Между тем, по изображению Н. А. Полевого, «Россия началась подобно другим государствам, весьма обыкновенно — *Русью,* небольшим Нордманнским владением в землях славянских, из феодального Нордманнского владения изменилась она в федеральный союз владений, принадлежащих членам одного семейства; возмущалась междоусобиями сего семейства, дошла от сего до величайшей слабости и разрушения... Христианская религия и русский язык были единственные скрепы и подпоры Руси» (82—83). «Собирание Руси» первоначально не коснулось юга и запада древней Руси. «Сначала Литва, потом Польша, с которою слилась Литва, владели ими, заняв оные во времена татар» (83). Потом царь Алексей Михайлович «увлек к себе Малороссию», но лишь Петр «железною своей рукою укрепил чуждую нам Малороссию» (84). Так составлялась из разнообразных по составу народов и народностей частей великая Россия, подобно Англии, Австрии, Турции и другим государствам. «С областями, которые были некогда русские (Приднепровье, Волынь), и с областями, которые прежде не были русскими (Ост-Зейские области, Литва, Финляндия, Малороссия), мы поступили, как обыкновенно поступают победители с завоеванными землями. Мы *обрусили* их аристократов, помаленьку устранили местные права, ввели свои законы, поверья, удалили строптивых, сами перемешались с простолюдинами-туземцами,

но за всем тем обрусить туземцев не успели, так же как татар, бурятов и самоедов. Политической самобытности у них нет и быть не может, но опять — они *наши*, а не *мы*... Они прочны нам, исторически и географически — правда; но *народность* у них своя, *местность* своя» (85—86). «...Малороссия, не сделавшись доныне Русью, никогда и не была частию древней Руси, точно так же, как Сибирь и Крым» (86—87). «...Половина Малороссии, а что всего важнее, собственно *гнездо* Малороссии, древле не были русскими областями. Там, в лесах и степях, кочевали, бродили, дрались между собою, и с руссами и за руссов, хазары, печенеги, половцы» (88). В русских областях, которые вошли позднее в состав Малороссии, было несколько городов, то есть «укрепленных стенами селений»; и мелких селений, откуда народ бегал в города за защитой от набега иноплеменников, возвращаясь нередко на пепелище.

В эпоху татарского господства явилась жизнь казацкая (89). Казаки образовались из «орд Азийских народов». «В древние еще времена от них отделялись бродники — толпы воинов, составленные из них и половцев, бродившие повсюду и дравшиеся за кого угодно и с кем угодно, по найму» (90). К ним приставали бродяги. «Сии толпы наездников составляли разные отдельные становья, выезжали из своих притонов, били, грабили и называли себя Казаками» (90). «Вскоре по составлении казацких становищ в разных местах татары, литва, руссы начали употреблять их как средство защиты и мщения» (91). «Казачество представляет нам два главные деления: средоточие одного *низ Дона*, средоточие другого *низ Днепра*. От первого явилось множество подразделений Восточного казачества; от второго народ Малороссийский. Первое преимущественно можно назвать Донским, второе Украинским» («М. т.», № 18, 225). «Западные, или малороссийские, казаки были смесью русских, половцев, тюрков, берендеев, молдаван, поляков и литовцев. Запорожцы были первым началом украинских казаков» (233). «Казацкий Днепровский табор, до половины XV-го века, был угрожаем с севера и востока, сначала монголами, потом Литвою и монголами, имея открытый путь на юг и запад; с половины XV века его облегли с юга и запада крымцы и турки, с севера Литва и Польша, но открытый путь явился ему на север к Литве по Днепру и на восток от Днепра, где сталкивался он с Московиею» (237—238). Из казаков выделились запорожцы, Запорожская сеча. История Малороссии сложна и занимательна. «Малороссия ждет своего историка и после труда г-на Бантыш-Каменского» (246). «Этот труд — летопись, не более». В нем много материалов и известий. Но чтение его «утомительно, как чтение сухой летописи» (247).

По мнению Н. А. Полевого, к 30-м годам XIX века еще не было составлено настоящей истории Малороссии и не было еще предложено ее периодизации. «...Историки малороссийские доныне принимались за свое дело весьма неловко. Карамзин, в

Истории Государства Российского, вовсе забыл, кажется, Малороссию, эту важную часть Российского Государства с XVII века. Доведя свое повествование до начала XVII-го века, он мимоходом упоминал местами о Малороссии, и мы видим, что если бы он дошел наконец до Хмельницкого, то, разумеется, отделался бы так же легко, как отделался он от происхождения казаков (Ист. Г. Р., т. V, стр. 393), т. е. подарил бы нас великолепным рассказом о патриотизме Хмельницкого, и — только» («М. т.», № 17, 79—80).

Обычно представлялось до Карамзина и самим Карамзиным дело так, что когда «пришли татары, сожгли и истребили все в Южной России», то «часть русских укрылась за днепровскими порогами, назвалась черкесами и казаками, приманила к себе множество беглецов» (80).

В половине XVII века эти «природные воины» устремились «избавить Малороссию от власти иноплеменников и возвратить нашему отечеству древнее достояние оного» (Карамзин, т. V, 395). «Жаль, очень жаль, прибавляют к этому историки, что малороссияне не всегда были такого добропорядочного поведения» (80—81). Так, Д. Н. Бантыш-Каменский говорит: «История, передавая знаменитые подвиги героев, не может скрывать деяний, помрачающих их славу. Сагайдачный (Гетман Малороссийский) обнажил в 1618 году меч свой против соотечественников...» (Ист. Мал. Росс., т. I, стр. 185).

Что же сам Н. А. Полевой противопоставляет этой никуда не годной, по его мнению, карамзинской концепции и карамзинской периодизации истории Малороссии? По словам Н. А. Полевого, «вовсе несправедливо думают, что Киев был когда-нибудь средоточием, или, лучше сказать, главным пунктом Малороссии. Напротив, Малороссию составляли собственно земли по левому берегу Днепра, от южной части Черниговской до южной границы Полтавской губернии, захватывая к востоку часть Харьковской и упираясь к северу западнее Путивля: это была Малороссия по левую сторону Днепра. Южная часть Киевской губернии, к северу — южнее Киева, к западу не далее Днестра, к югу не далее впадения в Днепр реки Псла, была Малороссия по правую сторону Днепра. К сему присовокуплялся табор запорожцев, отброшенный далее на юг, в степи» (87).

В древней Руси, до пришествия татар, «половина Малороссии, а что всего важнее, собственно гнездо Малороссии, древле не были русскими областями. Там, в лесах и степях, кочевали, бродили, дрались между собою, и с руссами и за руссов, хазары, печенеги, половцы» (88).

После пришествия татар «явилась жизнь казацкая» (89). «Таким образом, после нашествия татарского открывается нам обширная система казачества, свойственная веку, местности» (92).

«Начало систематического образования казаков», по мнению Полевого, относится к половине XV века. С 1517 года украин-

ские казаки являются уже «политическим обществом» (92). Они в этом году упоминаются в первый раз: «толпа их, из 1200 человек, ходила тогда с поляками под Аккерман» («М. т.», 1830, № 18, стр. 226). «Если верить источникам, не весьма достоверным, то при учреждении гетманства Баторием, в 1576 году, было строевых казаков украинских в 10 полках, по обоим берегам Днепра, до 20 000; Хмельницкий передал России в 1654 году, в 17 полках, до 60 000 войска казацкого, со 166-ю городами и местечками» (232). «О числе малороссиян всех вообще в разные эпохи сведений собрать невозможно; мы не знаем достоверно даже и того, сколько надобно полагать их ныне. По числу же выходивших в разные времена на службу, от 1576-го до 1725 года, можно видеть, как увеличивалось беспрестанно количество малороссиян от стечения к ним всякого народа. Это пояснит, каким образом размножались они и прежде 1576 года» (232—233). Таким образом, казачество — смешанного этнического состава.

Польско-литовские власти сначала не мешали казакам «селиться, где угодно» (239). «При первом известном нам предводителе казаков, Дашковиче (1504—1535 годы), им даже подарили Канев, Чигирин, Паволочь, за Днепром. Что начал Сигизмунд I (1506—1548 годы), то привел в систематический порядок Стефан Баторий (1574—1586). Тогда совершенно уже удалены были украинские казаки от своих товарищей-запорожцев, особо живших и соблюдавших свой прежний быт, хотя и повиновавшихся начальнику казаков» (239). Но затем началась борьба с Польшей. «Шах и Сагайдачный умерли в монастыре, Наливайко бесчеловечно казнен в Варшаве» (240).

В рецензии Н. А. Полевого рисуются картины прошлой жизни Малороссии также по историко-этнографическим свидетельствам, преданиям и украинским думам. «Лучше обратим читателей к Миллерову описанию запорожцев, составленному со слов очевидца за 70 лет, в половине XVIII-го века. Сеча была в это время куча домов и землянок, окруженная земляным валом. В ней все было общее. «Начинается новый год; надобно, добрые молодцы, жребий метать, какому куреню какою рыбною ловлею владеть, да, что, паны молодцы, не хотите ли нового начальника избрать?» Так спрашивал Атаман запорожцев при начале года. «Нет! отвечали ему, ты хорош, пануй еще год, а жеребьи кинем». — В противном случае, Атаман скидал шапку, клал в нее атаманскую палицу свою и кланялся народу, говоря: «Теперь я ваш брат, простой казак!» Народ сбирался, гулял, выбирал нового атамана, тащил его на совет; после вопроса: «Все ли согласны?» — отдавали ему палицу, сыпали на голову земли и кланялись ему как начальнику. Убийцу казака бросали живого в могилу, ставили на него гроб с телом убиенного и засыпали землею. Саламата и тетеря (уха с сорочинским пшеном) составляли весь обед казака. Наши старики помнят еще, как запорожец, желая погулять на ярмарке, нанимал певчих, ходил с ними

по рядам, поил кого попало, бросал на драку деньги, и в заключение, в богатом красном своем платье, садился в полубочке с дегтем, в знак презрения к богатству, а потом, надев старый свой кожух, весело уезжал домой. Кто из нас не читал прелестных стихов Вольфа на смерть Мура: Not a drum was heard, nor a funeral note («Не бил барабан перед смутным полком»)? В думах Украйны найдете описание похорон казака, столь же дикое и еще более поэтическое. Конь казака прибежал в табун, ходит по куреням, острыми копытами копает землю и смутным ржанием вызывает своего всадника. Товарищи предчувствуют гибель собрата, скачут в степь, отбивают его тело у татар, копают суходол саблями и надилками, выбрасывают землю, шапками и полами насыпают курган над телом, гремят в семипядные пищала, жалобно наигрывают песню и выхваляют казацкую славу. «Так, — говорит Дума, — так! Молодецкая, казацкая голова легла, как трава на степи от ветра, но не умрет и не ляжет слава и всякому расскажет о казацком удальстве» (234—235).

Вот на эту-то критическую статью Н. А. Полевого: «Малороссия, ее обитатели и история» появился острый и язвительный отклик в «Литературной газете» в отделе «Ученые новости» (1831, № 8).

«В статье Н. Полевого по истории Украины, которая, вероятно, составляет отрывок из его Истории русского народа, — иронически пишет рецензент «Литературной газеты», — столько новых мнений и необыкновенных мыслей, что не может она остаться без продолжительных и важных исторических споров. В литературном отношении она не менее занимательна» («Л. г.», 66—67). Уже в этом зачине рецензии на статью Н. Полевого звучит голос писателя, который одновременно считает себя историком.

Автор критической статьи «Литературной газеты» склонен к ярким, выразительным образам и метафорам, насыщенным тонкой иронией. Таким образом, мысль об авторстве О. М. Сомова, стиль которого тяготел к журнальному речевому стандарту, сразу же отпадает. Нет прямых указаний и на индивидуально-характерные черты стиля кн. Вяземского, которому сама область истории Украины была чужда. Стиль рецензии — совсем иного типа. Для предположения авторства М. А. Максимовича или А. Погорельского также очень мало оснований, тем более что они не выступали в «Литературной газете» анонимно. М. А. Максимович был далек от стиля острой пародической сатиры. Само собой разумеется, что установить подлинность автора на основе одного только принципа исключения разных возможных кандидатов на авторство нельзя. Но определить целесообразные направления поисков подлинного автора таким способом можно. В изложении критических замечаний у рецензента «Литературной газеты» обнаруживается как будто некоторая склонность

к стилю «педагогическому», прежде всего в области лексики и фразеологии.

Например: «Ему (Полевому) хотелось показать, что он в состоянии изобрести такие новости, которые уничтожат и учебные книги, принятые даже в чужих краях за безошибочные» (67).

«Чтение рассматриваемой нами статьи Н. Полевого представляет много назидательного, особенно для молодых людей. Приведем некоторые отзывы его о Карамзине». И далее в эту педагогическую манеру врывается резкая струя едкой иронии.

«Пусть каждый благовоспитанный юноша увидит, как истинный талант, поступая на чреду славного предшественника своего, говорит о нем без малейшей зависти, с трогательным участием, не боясь его славы и ожидая себе такого же отзыва в потомстве.

1. «Рассказ Карамзина о происхождении казаков сходен с повестью, писанною на заданные слова» [1].

2. «Карамзин, по степени прагматических идей, стоит на одной череде с Татищевым; потому что оба в сочинениях увлекались патриотизмом» [2].

Здесь слышится явная перекличка с пушкинскими замечаниями на «Историю русского народа» Н. А. Полевого, с пушкинской оценкой отношения Полевого к Карамзину.

Легко заметить, что здесь выражения и мысли Полевого при точной, хотя и сокращенной цитации их иронически оголены и обессмысленны. Близость к пушкинской манере полемики очевидна. Но принципы иронического противопоставления и сопоставления, принципы контрастного раскрытия и обоснования «высокой истины» свойственны ведь не только стилю Пушкина, но и стилю Гоголя.

На возможность связывать эту статью с авторством Гоголя может указывать и то обстоятельство, что за несколько номеров до этого, а именно в № 1 «Литературной газеты», была опубликована педагогическая статья Г. Янова (т. е. Гоголя-Яновского): «Несколько мыслей о преподавании детям географии» [3].

---

[1] Ср. в статье Н. Полевого (окончание) — после цитаты из «Истории Государства Российского» Карамзина о происхождении казаков (т. V, стр. 394 и след.): «Здесь истина яснеется во мраке; но общность всего известия сходна с повестью, писанною на заданные слова: Монголы, Литва, Сигизмунд, Черкасы, Черкесы и проч.» («Московский телеграф», 1830, № 18, стр. 227).

[2] Ср. в «Московском телеграфе» (1830, № 18, стр. 231): «Так-то прежде писывали Русскую Историю! Фраз, возгласов об отечестве поболее, а до истины дела нет. Квасной патриотизм и тут вмешивался. Татищев стоял на коленях перед величием славян, огнем и мечом вписавших свое имя в летописи Греческие, Карамзин видел в казаках русских витязей, умиравших за отечество и веру, избавивших Малороссию от власти иноплеменников и возвративших отечеству нашему древнее достояние оного. По степени прагматических идей оба писателя стоят на одной череде».

[3] Необходимо отметить, что отрывок из «малороссийской повести» Гоголя «Страшный кабан», напечатанной в № 17 «Литературной газеты» за 1831 г. (стр. 133—135), не имеет ни авторской, ни псевдонимной подписи. Он анонимен.

В исследуемой рецензии на статью Полевого есть явные черты географо-педагогического стиля (если можно так выразиться). Несколько странными и неожиданными для этой журнальной рецензии кажутся ссылки на «детей» и «благовоспитанных юношей». Ведь статья Полевого «Малороссия, ее обитатели и История», которая, по предположению самого рецензента, «вероятно составляет отрывок из его «Истории русского народа», совсем не предназначалась для «детей» и отнюдь не была адресована только «молодым людям». Между тем автор разбора в «Литературной газете» пишет, приводя цитату сокращенную и несколько искаженную из статьи Полевого: «Туземные народы Приволжья и Придонья так же к нам относятся, как колонисты немцы, французы и цыганы»[1]. — Для детей не худо прибавить здесь, что Приволжье простирается по следующим губерниям: Тверской, Ярославской, Костромской, Нижегородской, Казанской, Симбирской, Саратовской и Астраханской. Придонье начинается в Тульской губернии, захватывает части Рязанской и Тамбовской, проходит через Воронежскую губернию и оканчивается в земле Донских казаков. Вот на каких местах Н. Полевой нашел народы, которые к нам относятся, как колонисты немцы, французы и цыганы» (67).

Следующий абзац рецензии посвящен также этнолого- или этно-географическому разбору тезисов Н. А. Полевого: «Жители Малороссии и Белоруссии решительно так же не русские, как обитатели Ост-Зейских областей, Финляндии и Грузии». «Из предшествовавшего мнения мы видели, что в Великороссии нет русских, а живут в ней какие-то народы, напоминающие собою то цыганов, то немцев, то французов. По второму пункту видно, что в Белоруссии и Малороссии также нет русских. Не думает ли Н. Полевой, что русскими по справедливости назвать можно только тех между земляками нашими, которые с незапамятных годов кочуют по Италии, Швейцарии, Франции и Англии?» (67).

---

[1] Ср. в статье Н. Полевого: «Мы объяснили исторический ход России, обратимся к составу частей ее. В нем также не находится ничего удивительного, ничего такого, чем могли бы мы кичиться перед другими народами. Разве нет государств, которые составлены так же, как Россия, из разнообразных частей? Взгляните на Англию (Ирландия, Шотландия, Ганновер), Швецию (Норвегия), Нидерланды (Бельгия), Австрию (Богемия, Венгрия, Италия, Славянские земли), Турцию (Греция, Албания и проч.). Но говорят нам, Россия обладала чудною силою, посредством коей умела сплавить с собою разные части. Право, ничего этого не было. Россия представляет нам два рода составных частей: земли и народы. Сие различие важно и необходимо. Татарские степи и Сибирь мы взяли почти не населенные; отчасти истребили немногих тамошних жителей, отчасти оставили их там прозябать, и они прозябают так же, как финны, латыши, самоеды, горские народы: одни живут оседло, другие кочуют; мы сами заселили их места и обрусили упомянутые земли (таковы: Северная часть России, Сибирь, Приволжье, Придонье, Крым). Все туземные тамошние народы то же в отношении нас, что колонисты немцы, французы, цыганы и другие народы, живущие в России: они наши, но не мы» («М. т.», № 17, стр. 85).

Мысли Н. Полевого и тут полемически и иронически искажаются, доводятся до абсурда [1].

В сущности, в разборе статьи-рецензии Н. Полевого излагаются в форме почти цитат такие положения и мысли, каких нет у Полевого. Осуществляется тот критико-иронический прием, о котором Гоголь позднее писал в письме к А. С. Пушкину от 21 августа 1831 года: «Тут недурно взять героев романа Булгарина: Наполеона и Петра Ивановича, и рассматривать их обоих, как чистое создание самого поэта; натурально, что здесь нужно вооружиться очками строгого рецензента и приводить места, каких (само по себе разумеется) не бывало в романе. Нехудо присовокуплять: Почему вы, г. Булгарин, заставили Петра Ивановича открыться в любви так рано такой-то, или почему не продолжили разговора Петра Ивановича с Наполеоном, или зачем в самом месте развязки впутали поляка (можно придумать ему и фамилию даже). Все это для того, чтобы читатели видели совершенное беспристрастие критика. Но самое главное, нужно соглашаться с жалобами журналистов наших, что действительно литературу нашу раздирает дух партий ужасным образом, и оттого никак нельзя подслушать справедливого суждения» [2].

Итак, Полевой язвительно представляется как бы врагом идеи единства русского народа, защитником сепаратистских тенденций тех народностей, которые путем насильственного подчинения были включены в состав Российской империи. Общие мысли о субъективно-интернациональной основе суждений Полевого, относящихся к процессу формирования русского многонационального государства, о неприличии нападок Полевого на «Историю» Карамзина, о «темноте» и запутанности этнографических представлений Полевого принадлежат Пушкину. Они нашли яркое выражение в статьях Пушкина об «Истории русского народа» Полевого; «Как можно самому себя выдавать за представителя всей России» [3].

«Приемлем смелость заметить г-ну Полевому, что он поступил по крайней мере неискусно, напав на «Историю Государства

---

[1] По мнению Н. Полевого, обрусение коснулось лишь верхнего слоя жителей, а не простого народа. «Все это делала Австрия с Богемиею и Венгриею, Англия с Шотландиею и Ирландиею. Отчего мы успели сделать все это тише, скромнее и прочнее других? Оттого, что Венгрия, Богемия, Шотландия были уже государства, самобытно образованные, что побороть их было трудно и что в борьбу вмешивалось много посторонних обстоятельств, вера, соседи и проч. и проч. Мы, напротив, заставали побежденные нами народы на первой ступени их гражданского бытия, имели досуг, — и вот вся разгадка мнимой способности переплавлять в русских все, что ни касалось России. Что за русские наши дикари, наши татары, наша Грузия, Малороссия, Белоруссия, Ост-Зейские области, Финляндия? Они прочны нам, исторически и географически — правда, но *народность* у них своя, *местность* своя» («М. т.», № 17, 1830, стр. 86).

[2] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 14, стр. 212.

[3] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. VII, М. 1958, стр. 132.

Российского», в то самое время как начинал печатать «Историю русского народа». Чем полнее, чем искреннее отдал бы он справедливость Карамзину, чем смиреннее отозвался бы он о самом себе, тем охотнее были бы все готовы приветствовать его появление на поприще, ознаменованном бессмертным трудом его предшественника...

Карамзин есть первый наш историк и последний летописец. Своей критикой он принадлежит истории, простодушием и апофегмами хронике»[1].

В статье II, посвященной первому тому «Истории русского народа» Н. А. Полевого, Пушкин заметил: «Переходя к описанию стран, Россиею ныне именуемых, и народов, некогда там обитавших, г-н Полевой становится столь же темен в изложении своих этнографических понятий, как в философических рассуждениях своего предисловия»[2]. В рецензии на второй том «Истории русского народа» Полевого Пушкин писал: «История русского народа» состоит из отдельных отрывков, часто не имеющих между собою связи по духу, в коем они писаны, и походит более на разные журнальные статьи, чем на книгу, обдуманную одним человеком и проникнутую единством духа»[3].

Таким образом, и общая идейная направленность статьи «Литературной газеты», и характерные черты и своеобразие ее стиля носят яркий отпечаток влияния пушкинских полемических статей, относящихся к разбору «Истории русского народа» Н. Полевого.

Можно отметить еще два круга проблем, нашедших отражение в отклике «Литературной газеты» на рецензию Н. А. Полевого «Малороссия, ее обитатели и ее история» и тесно связанных с идеями пушкинской концепции русской истории.

I. Пушкинское понимание русского средневековья. «Феодализма в России не было. Одна фамилия варяжская властвовала независимо, добиваясь великого княжества...»

«Феодализма у нас не было, и тем хуже». Между тем Полевой полагает феодализм «необходимым для развития сил юной России».

II. «Россия никогда ничего не имела общего с остальною Европою... История ее требует другой мысли, другой формулы, как мысли и формулы, выведенные Гизотом из истории христианского Запада»[4].

Параллели этим высказываниям Пушкина также легко найти в рассматриваемом критическом разборе «Литературной газеты». Следовательно, основные идеи и формы их словесного выражения, выступающие в высказываниях А. С. Пушкина об «Истории

---

[1] А. С. Пушкин, Полн собр. соч., т. VII, М. 1958, стр. 133.
[2] Там же, стр. 137.
[3] Там же, стр. 141.
[4] Там же, стр. 144.

русского народа» Полевого, поразительно совпадают с соответствующими положениями и рассуждениями рецензии «Литературной газеты» 1831 года (№ 8) на статью Н. А. Полевого в «Московском телеграфе» 1830 года. Больше того: возникает предположение, не является ли также откликом на ту же статью Полевого черновая запись Пушкина, посвященная проблеме периодизации Украины — «План очерка Истории Украины». Правда, предположительная дата этой рукописи (1829, декабрь[1]) как будто не соответствует такой гипотезе, но в пользу этой даты нет бесспорных оснований. Между тем самые первые вопросы пушкинского «Плана очерка Истории Украины» органически связаны с проблемами, выдвинутыми в статье Н. А. Полевого:

«Что ныне называется Малороссиею?

Что составляло прежде Мал.(оссию)?

Когда отторгнулась она от России?

Долго ли находилась под влады(чеством) Татар?»

Все эти вопросы представляют собою попытку дать историческое разъяснение и опровержение колебаний и сомнений, а отчасти и утверждений статьи Н. А. Полевого.

Следовательно, самая тесная — как стилистическая, так и идеологическая — связь изучаемой рецензии «Литературной газеты» со взглядами Пушкина на «Историю русского народа» Н. А. Полевого и со всем циклом последующих пушкинских исторических высказываний — очевидна. Но можно ли отсюда сделать вывод о принадлежности этой рецензии А. С. Пушкину, — вопрос иной.

Стиль автора рецензии выделяется остротой образов, иронически или сатирически повернутых к читателю, а иногда направляющих его в сторону поэтики или теории словесности, что опять, пожалуй, наводит на мысль об авторстве Гоголя. Интересны комические сопоставления Полевого с Овидием и Гомером. «Любопытно заметить, что Н. Полевой, подобно Гомеру, старается при некоторых существительных постоянно удерживать один и тот же эпитет. Например: в журнальных его статьях русский патриотизм очень часто украшается прозванием квасного» (67). Ироническая манера сравнения посредственных писак или писателей с великими гениями или даже приравнения к ним культивировалась Пушкиным и была подхвачена Гоголем (ср. его письмо к Пушкину о Булгарине).

«Теперь уже нет сомнения, что Н. Полевой, как сочинитель, одарен фантазиею в высшей степени, нежели Овидий. Чтобы подтвердить сию истину, столь новую и столь же лестную для критической Истории литературы нашей, разберем метаморфозы того и другого писателя». И далее образ Овидиевых метаморфоз с глубокой и неожиданной иронией направляется в сторону

[1] См. А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., изд. АН СССР, 1949, т. 12, стр. 422.

историко-общественных проблем, вопросов исторической оценки Пугачева и Разина.

«Пугачев и Разин, по мнению автора Истории русского народа, были «страшными, но тщетными усилиями казацкой свободы»[1]. Рецензент в таком образно-ироническом стиле комментирует это заявление Полевого: «Изустные предания туземцев и современников, народные песни, исторические акты, голос целой России — ничто не разочаровало мстительного пера Н. Полевого; он вздумал и в сонм витязей казацкой свободы ввел таких разбойников, которых злодейские поступки не защищены от нас даже покровом давности. Такого рода метаморфозы назвать можно *возводящими*. У Овидия они только *низводящие,* потому что он не берет разбойников, чтобы сделать их героями: напротив, его герои превращаются или в зверей, или в птиц, или в растения. Впрочем, то и другое — все дело фантазии; но первая, по законам эстетики, предпочтительнее второй» (66). Применение эпитета — *разбойник* к Пугачеву невозможно для Пушкина: косвенно оно отвергнуто им в «Истории Пугачева».

Правда, ни Пугачев, ни Степан Разин не были предметом исторических размышлений и характеристик Гоголя в других его произведениях. Но известно восхищение Гоголя пушкинской «Историей Пугачева». Оно нашло выражение в письме Гоголя к М. П. Погодину (8 мая 1833 года): «Пушкин уже почти кончил Историю Пугачева. Это будет единственное у нас в этом роде сочинение. Замечательна очень вся жизнь Пугачева. Интересу пропасть! Совершенный роман!»[2]

Ср. в письме к М. А. Максимовичу (22 января 1835 г.): «Что тебе сказать о здешних происшествиях? У нас хорошего, ей-богу, ничего нет. Вышла Пушкина История Пугачевского бунта, а больше ни-ни-ни»[3].

Далее очень любопытны полемические выпады против «западничества» Полевого, против его зависимости от «тех иностранных писателей, которые, не видев России, по одним глубоким соображениям узнали все подробности ее внутреннего состояния». В этот абзац внедряется характерная контрастно-ироническая противительная конструкция: «Как философ, Н. Полевой равен иностранцам в беспристрастии; но, как русский, он превосходит их в ясности изложения» (66).

Необходимо в этой связи вспомнить и о критическом отношении не только Гоголя, но и Пушкина к взглядам «иностранных

[1] Ср. у Полевого: «История Донских казаков не принадлежит к нашему предмету: они вольно гарцевали, пока не установилась политическая жизнь России. Тогда России стало тесно, она окружила их отовсюду и требовала повиновения общему порядку дел. Началась борьба казацкой, дикой независимости с политическим могуществом исполина. Разин, Булавин, Пугачев были страшными, но — тщетными усилиями казацкой свободы!» («М. т.», № 17, стр. 96).

[2] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. X, изд. АН СССР, стр. 269.

[3] Там же, стр. 349.

мыслителей» и вообще к преимуществам западноевропейской культуры. М. А. Цявловский в «Заметках о Пушкине»[1] напечатал такой отрывок из неопубликованного письма кн. П. А. Вяземского к П. И. Бартеневу (от 22 февраля 1867 г.): «...Помню, когда холера начала уже спадать, зимою Пушкин приехал к нам в Остафьево. Я прочел ему несколько глав труда своего. Главою о театре был он очень доволен. Но бранил меня за то, что я излишне хвалю французских энциклопедистов. В нем иногда прорывалось это чувство, которое грешно назвать патриотизмом, а более сбивается на фарисеизм. Это чувство ныне еще более опошлилось. Разумеется, Пушкин сердился за то, что я сердился на Ф.—Визина, говорившего с крайним неуважением о том, что нашел он в Европе... Пушкин тоже в этом роде фонвизинствовал».

В иронически-обличительном тоне раскрывается ложная, по мнению рецензента, идея Полевого о том, что Россия представляет собою не монолитное государственное целое, а конгломерат или коллекцию разных этнических и государственных частей, не сплавленных в единую, целостную систему, в один организм.

«Кроме новости картин, в сочинении Н. Полевого есть, так уважаемая в нынешнее время, новость взгляда. Ею, без сомнения, он обязан постоянному изучению тех иностранных писателей, которые, не видев России, по одним глубоким соображениям узнали все подробности ее внутреннего состояния. Как философ, Н. Полевой равен иностранцам в беспристрастии; но, как русский, он превосходит их в ясности изложения. Вот его слова: «Усердные патриоты не нарадуются только тому, что Россия... всегда имела непонятную силу переплавлять в русских, в единое целое, все, что к ней ни приставало: старые отломки, такова Малороссия, так спаялись, что и трещинки не видно; новые иверни[2] тоже припаялись столь плотно, что и следа нет. Но я не увлекаюсь патриотизмом, ни в прошедшем, ни в настоящем» (82). «Россия в наше время является величайшею, составленною из разнообразных частей, громадою» (84). «В составе частей ее не находится ничего удивительного, ничего такого, чем могли бы мы кичиться перед другими народами» (85). В подтверждение того, что и у других народов есть части, которые за ними утверждались, Н. Полевой указывает на Бельгию (часть Нидерландского королевства), на Грецию (часть Турецкой империи) и проч. Потом прибавляет он: «Но, говорят нам, Россия обладала чудною силою, посредством коей умела сплавить с собою разные части. Право, ничего этого не бывало» (86). Если бы Г. Полевой ограничился этою новостию взгляда на Россию, он

---

[1] «Звенья», VI, 1936, «Academia», стр. 151.

[2] Иверень — иверёшек: «Отщепок, отколок от какого-либо твердого тела. Отшибить иверень от камня, от кирпича. Ивернем камня в лицо ранен. Убит ивернем бомбы». Словарь Академии Российской, ч. II, стр. 937.

ничем бы еще не превзошел так называемых европейских мыслителей» («Л. г.», 67).

Легко заметить здесь очень специфический — с намеренными пропусками — подбор цитат из рецензии Н. Полевого. Так, у Полевого говорится: «Усердные патриоты не нарадуются только тому, что *Россия началась удивительно, славно, не так, как другие государства*, и что она всегда имела непонятную силу переплавлять в русских, в единое целое, все, что к ней ни приставало...» Выделенная курсивом фраза опущена в критической статье «Литературной газеты». Точно так же не попали в нее следующие фразы после рассуждений о крепкой спайке всех частей России (после слов: «новые иверни тоже приваялись столь плотно, что и следа нет»):

«Отечество наше сильно и могущественно; да будет оно всегда славно и благоденственно. Таковы обеты, таковы чувства, которые разделяю со всеми благомыслящими соотечественниками; но при всем том никак не увлекаюсь я неосновательным патриотизмом...»

Несмотря на значение и интерес этих сопоставлений, на большую близость стиля рассматриваемой рецензии к пушкинской полемической манере, на характерные для пушкинской публицистики фигуры иронии и приемы доведения до абсурда положений противника, все же вопрос об авторской принадлежности этой критической статьи «Литературной газеты», посвященной разбору взглядов Н. А. Полевого на «Историю Малой России», следует признать пока еще решенным не окончательно. В самом деле, как будто очень много шансов за признание ее автором А. С. Пушкина. Невозможно отрицать вероятность этого предположения. Однако, как следует из других, чрезвычайно веских и убедительных доводов и сближений, не менее, а гораздо более вероятна возможность авторства Гоголя. Эта гипотеза имеет неоспоримую силу достоверности. Дело в том, что критико-публицистический стиль Гоголя во многом зависел от публицистического стиля Пушкина и сближался с ним [1].

---

[1] Возможно, что Гоголю принадлежит следующий анекдот, напечатанный в № 24 «Литературной газеты» за 1831 г. в отделе «Смесь»:

«Малороссийский чумак, пришед с обозом в один из приморских городов Крыма, погнал волов своих на водопой, к морю. Волы понюхали, но не пили и только мотали головами. Чумак дивился их упрямству, зачерпнул горстью воды и отведал; но в ту же минуту отбросил воду назад и, взглянув на море, покачал головой и сказал: «Оттого, видно, ты так и велико, что тебя никто не пьет! (Тим-то ты таке и здорове, що тебе ни який враг не пье!» (198).

Само собой разумеется, что анекдот мог быть передан и Сомовым. Однако до участия Гоголя в «Литературной газете» таких анекдотов не помещалось.

РАЗДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ

ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ СТИЛЕЙ В ИСТОРИИ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО РЕАЛИЗМА

ГЛАВА I

ДОСТОЕВСКИЙ И ЛЕСКОВ В 70-е ГОДЫ XIX ВЕКА

(Анонимная рецензия Ф. М. Достоевского на «Соборян» Лескова)

1

Между Достоевским и Лесковым были сложные литературные взаимоотношения. Оба эти писателя, несмотря на кажущиеся внешние соприкосновения их литературных позиций на почве своеобразного народничества, оставались чуждыми друг другу по основному направлению творчества. Разделяли их и принципы художественной стилистики, обусловленные разным пониманием основ реалистического изображения современной русской жизни, особенно в сфере типизации характеров, и различия в общественно-политических взглядах, и глубокие противоречия в оценке исторического движения, современного состояния и творческих возможностей различных начал или элементов духовной культуры русского народа. Все это с особенной остротой и силой обнаружилось в первой половине 70-х годов. Правда, внимание Ф. М. Достоевского и его литературного окружения — почвенников — к творчеству Лескова было привлечено уже с начала 60-х годов, со времени вступления Лескова на широкую арену писательской деятельности. В это время Лесков печатает в петербургских журналах и газетах массу интересных, насыщенных свежим бытовым материалом статей, очерков, рассказов и повестей самого разнообразного содержания. «Казалось, что Лесков решил вступить в соревнование со всеми крупными писателями того времени, противопоставляя им и свой жизненный опыт, и свой необычный литературный язык», — писали

П. Громов и Б. Эйхенбаум [1]. В руководимом Ф. М. Достоевским журнале «Эпоха» (1865, № 1) была напечатана повесть Лескова «Леди Макбет нашего уезда» [2].

Сохранилось свидетельство самого Лескова, что Достоевский положительно отнесся к этой повести и сочувственно оценил своеобразие ее стиля и ее реалистические качества.

В письме к Д. А. Линеву (автор книги «Среди отверженных», 1888) от 5 марта 1888 года Лесков писал: «Мир, который Вы описываете (т. е. жизнь каторжников. — *В. В.*), мне неизвестен, хотя я его слегка касался в рассказе «Леди Макбет Мценского уезда». Я писал — что называется «из головы», не наблюдая этой среды в натуре, но покойный Достоевский находил, что я воспроизвел действительность довольно верно» [3].

Любопытно, что Н. С. Лесков, рассматривая «Леди Макбет», как первый номер из «серии очерков исключительно одних типических женских характеров нашей (окской и частью волжской) местности», предполагал таких очерков написать двенадцать: «восемь из народного и купеческого быта и четыре из дворянского. За «Леди Макбет» (купеческого) идет «Грациэлла» (дворянка), потом «Майорша Поливодова» (старосветская помещица), потом «Февронья Роховна» (крестьянская раскольница) и «Бабушка Блошка» (повитуха)». Н. С. Лесков предлагал Н. С. Страхову считать «все остальные очерки, назначаемые в эту серию, принадлежащими *преимущественно* «Эпохе» (конечно, по ее выбору)» (10, 253—254).

Однако запрещение «Эпохи» и тяжелая история с неуплатой авторского гонорара за напечатанную повесть «Леди Макбет» [4], по-видимому, помешали дальнейшему развитию литературных отношений между Лесковым и Достоевским.

В «Русских общественных заметках» [5] Лесков по поводу написания и издания Тургеневым «Странной истории» на немецком языке язвительно заявил: «Начни глаголать разными языками г. Достоевский после своего «Идиота» или даже г. Писемский после «Людей сороковых годов», это, конечно, еще можно бы, пожалуй, объяснять тем, что на своем языке им некоторое время конфузно изъясняться; но г. Тургенев никакой капитальной глупости не написал, и ни краснеть, ни гневаться ему нечего» (10, 87).

---

[1] П. П. Громов, Б. М. Эйхенбаум, Н. С. Лесков (Очерк творчества). Н. С. Лесков, Собр. соч., т. 1, Гослитиздат, М. 1956, стр. XI (далее в тексте ссылки на страницы приводятся по этому изданию).

[2] В издании «Повестей, очерков и рассказов М. Стебницкого» (т. I, СПб. 1867) она была перепечатана под заглавием «Леди Макбет Мценского уезда».

[3] «Звезда», 1931, № 2, стр. 224—225. Ср. Н. С. Лесков, Собр. соч., т. 1, стр. 498—499.

[4] См. письма Н. С. Лескова к Ф. М. Достоевскому и Н. Н. Страхову в январе — июле 1865 г. (т. 10, стр. 255—257).

[5] «Биржевые ведомости», 1869, №№ 236 и 340.

Таким образом, здесь Лесков выразил свое глубоко отрицательное отношение к словесно-художественным качествам романа Достоевского «Идиот», к его стилю и к его образам.

Оба писателя остро осознавали все углубляющиеся различия в словесно-художественных и идейно-творческих основах своей поэтики и стилистики.

В письме к А. Н. Майкову (18/30 января 1871 г.) Достоевский писал о романе Лескова «На ножах»: «Много вранья, много черт знает чего, точно на луне происходит. Нигилисты искажены до бездельничества, — но зато отдельные типы! Какова *Ванскок!* Ничего и никогда у Гоголя не было типичнее и вернее. Ведь я эту *Ванскок* видел, слышал сам, ведь я точно осязал ее! Удивительнейшее лицо! Если вымрет нигилизм начала шестидесятых годов, то эта фигура останется на вековечную память. Это гениально! А какой мастер он рисовать наших попиков! Каков отец Евангел! Это другого попика я у него уже читаю. Удивительная судьба этого Стебницкого в нашей литературе. Ведь такое явление, как Стебницкий, стоило бы разобрать критически, да и посерьезнее»[1].

Любопытны отклики Лескова на это письмо, когда оно стало известно ему по публикации Н. Страхова и Ор. Миллера.

Н. С. Лесков писал (16 октября 1884 г.) П. К. Щебальскому: «Лучшие годы жизни и сил я слонялся по маленьким газеткам да по духовным журнальчикам, где мне платили по 30 р. за лист, а без того я умер бы с голоду со всем семейством. И одно духовенство действительно явило мне любовь. Нынче по осени в Казани вышла книга «Духовные типы в русской литературе», где эпиграфом взято место из «Соборян» (слова Туберозова в благодарность светской литературе). Туберозов поставлен *первым* в числе типов, и даже сказано, что все другие писатели были, конечно, «подражателями». Между тем в изданном томе писем Ф. Достоевского он говорит даже о какой-то моей «гениальности» и упоминает о «странном моем положении в русской литературе», а печатно и он лукавил и старался затенять меня» (11, 295).

Здесь особенно интересны слова, характеризующие критическое отношение Достоевского к Лескову как писателю — в восприятии самого Лескова: «печатно и *он лукавил и старался затенять меня*».

В комментариях И. Я. Айзенштока делается по этому поводу самое общее разъяснение: «Упоминая дальше о печатном «лукавстве» Достоевского, Лесков мог иметь в виду его статью «Смятенный вид» («Гражданин», 1873, № 8, 19 февраля) по поводу «Запечатленного ангела» и последовавший за нею обмен язвительными репликами («Русский мир», 1873, №№ 87 и 103; «Гражданин», 1873, № 18)» (11, 688).

---

[1] Ф. М. Достоевский, Письма, т. II, 1930, стр. 320—321.

Однако самая формулировка лесковского упрека по адресу Достоевского — «старался затенять меня» — остается нераскрытой.

С заявлением Н. С. Лескова, что Достоевский старался его «затенять», нельзя не сопоставить такие строки его письма к И. С. Аксакову (от 23 апреля 1875 г.): «Критика могла оживить мои изнемогавшие силы, но она всего менее хотела этого. В одном знакомом доме Некрасов сказал: «Да разве мы не ценим Л(еско)ва? Мы ему только ходу не даем», а Салтыков пояснил: „А у тех на безлюдье он да еще кое-кто мотается, так они их сами измором возьмут"» (10, 396—397).

Следовательно, Лескову представлялось, что его преследовали современные писатели и критики из разных лагерей, больше всего революционные демократы, но и далекий от них Достоевский также не был чужд желания «затенять» его.

Понятно, что отношение самого Лескова к Достоевскому — не только как к общественно-политическому деятелю и мыслителю, но и как художнику слова было очень сложным и противоречивым. Оно чрезвычайно любопытно для оценки литературных взаимоотношений этих великих русских писателей.

Когда в 1871 году стали печататься в журнале «Беседа» роман А. Ф. Писемского «В водовороте», а в «Русском Вестнике» роман Ф. М. Достоевского «Бесы», Лесков признал идейно-художественное родство этих произведений с своим романом «На ножах». 11 февраля 1871 года Лесков писал П. К. Щебальскому:

«Роман Писемского жив, но, по-моему, похабные места можно бы к черту, и это делу бы не помешало. Что за радость такая гадость? При девушках читать невозможно, и я именно на этом и попался. Достоевский, надо полагать, изображает Платона Павлова, но, впрочем, все мы трое во многом сбились на одну мысль» (10, 293). Платон Павлов — либеральный историк, высланный в Ветлугу за речь о тысячелетии России. Лесков ошибочно подозревал его черты в образе Степана Трофимовича Верховенского (см. 10, 542).

Особенно выразительно и подробно Н. С. Лесков излагает свое мнение о романе «В водовороте» в письме к А. Ф. Писемскому от 17 мая 1871 года, благодаря автора «за высокое и превысокое наслаждение», доставленное новыми главами этого произведения:

«Я прочел вчера IV кн. «Беседы» и совсем в восторге от романа, и в восторге не экзальтационном, а прочном и сознательном. Во-первых, характеры поражают верностью и последовательностью развития; во-вторых, рисовка артистическая; в-третьих, экономия соблюдена с такой строгостию, что роман выходит совсем образцовый (это лучшее ваше произведение). А наипаче всего радуюсь, что... «орлу обновишася крыла и юность его»... Вы еще романист на всем знойном зените Ваших сил, и

я молю бога поддержать в Вас эту мощь и мастерство поистине образцовое.

Роман Ваш вообще публике нравится, но, конечно, имеет и хулителей, но и их нападки (очень грубые) направлены против одного, что «очень-де нескромно и цинично»... Я относительно «скороми» имею свои мнения и не почитатель ее. По-моему, она имеет для автора то неудобство, что дает на него лишний повод накидываться, а читателя немножечко ярит и сбивает чересчур на известный лад, но «у всякого барона своя фантазия», а что эти осудители говорят по поводу «Водоворота», то это вздор, ибо за исключением сцены в Роше-де-Конкаль и глагола «ты ее изнурил», остальное нимало не шокирует. Сцена же родов так целомудренно прекрасна, что в ней «виден бог в своем творении», ее надо ставить рядом со сценой родов сына Домби у Диккенса. Это просто грандиозно, и на такой-то цинизм помогай Вам бог, что бы кто ни ворчал и ни шипел от безвкусия, мелкой злобы или безделья» [1] (10, 320—321).

Лесков явно предпочитает по манере изображения и повествования роман Писемского «В водовороте» «Бесам» Достоевского. 6 апреля 1871 года Лесков пишет Писемскому: «Не мне писать Вам похвальные листы и давать «книги в руки», но по нетерпячести своей не могу не крикнуть Вам, что Вы богатырь. Прочел я 3-ю книжку «Беседы»... молодчина Вы! Помимо мастерства, Вы никогда не достигали такой силы в работе. Это все из матерой бронзы; этому всему века не будет! Подвизайтесь и не гнушайтесь похвал «молодших людей», радующихся торжеству Ваших сил и желающих Вам бодрости и долгоденствия» (10, 300).

---

[1] Вот те две сцены из романа А. Ф. Писемского «В водовороте», которые признаны Лесковым нескромными.

«Анна Юрьевна, несмотря на происшедший спор, постаралась проститься с Еленой как можно радушнее, а князя, когда он пошел было за Еленой, приостановила, на минуту.

— Посмотри, как ты девочку изнурил: ее узнать нельзя, — проговорила она ему шепотом.

— Подите вы, изнурил!.. — отвечал ей со смехом князь.

— Непременно изнурил!.. Она, впрочем, преумненькая, но предерзкая, должно быть...

— Есть это отчасти! — отвечал князь, еще раз пожимая руку кузины и уходя от нее» (ч. I, конец VI главы).

Сцена в гостинице Роше-де-Канкаль:

«— А ты знаешь, — подхватил князь, все ближе и ближе пододвигаясь к Елене, — что если бы ты сегодня не приехала сюда, так я убил бы себя.

— Что за глупости! — воскликнула Елена.

— Нет, не глупости; я и револьвер приготовил! — прибавил он, показывая на ящик с пистолетами.

— Фарс! — проговорила Елена с досадой. — Не говори, пожалуйста, при мне пустых слов: я ужасно не люблю этого слушать.

— Это не пустые слова, Елена, — возражал, в свою очередь, князь каким-то прерывистым голосом. — Я без тебя жить не могу! Мне дышать будет нечем без твоей любви! Для меня воздуху без этого не будет существовать, — понимаешь ты?

В тот же день Лесков восторженно пишет С. А. Юрьеву: «Роман Писемского пытаются злословить, но, по-моему, он могучая и превосходная вещь. Силы Писемского еще никогда и ни в одном из его произведений не проявлялись с такой яркостью. Это положительно так. Что бы кто ни говорил, а всем злословием не повалить одного Элпидифора Мартыныча с акушеркой. Могучая, могучая штука! Фигуры стоят как бронзовые: им века не будет» (10, 301).

Лесков иногда называл себя учеником Писемского. Стиль Писемского с свойственным этому писателю обилием бытовых деталей, физиологизмом изображения персонажей, с внешними приемами рисовки поз и движений, отражающих или передающих их переживания, с социально дифференцированными формами разговорного просторечия гораздо ближе к художественному направлению Лескова, чем стиль Достоевского после «Преступления и наказания». Бытовой реализм Писемского и Лескова противостоит психо-идеологическому реализму Достоевского. Это противопоставление двух типов реалистического метода в истории русского искусства находит особенно острое выражение в полемике между Лесковым и Достоевским в 1873 году.

Л. П. Гроссман в своем исследовании «Жизнь и труды Ф. М. Достоевского» (1935) под датой 4 апреля 1873 года заметил: «В газете «Русский мир» помещено письмо в редакцию под заглавием «О певческой ливрее» за подписью «Псаломщик», полемизирующее со статьей «Дневника писателя» об академической выставке (о певческих костюмах на картине Маковского) («Русский мир», 1873, № 87; см. № 103 под 23 апр. 1873 г.)».

Под датой же апреля 23 (1873 г.) читаем:

«В газете «Русский мир» помещена заметка «Холостые понятия о женатом монахе» за подписью «Свящ. Касторский», воз-

---

Елена сомнительно, но не без удовольствия покачала своей хорошенькой головкой.

— Наконец, я прямо тебе говорю, — продолжал князь, — я не в состоянии более любить тебя в таких далеких отношениях... Я хочу, чтобы ты вся моя была, вся!..

Елена при этом немного отвернулась от него.

— Да разве это не все равно? — сказала она.

— Нет, не все равно.

— Ну, люби меня, пожалуй, как хочешь! — проговорила наконец Елена, но лица своего по-прежнему не обращала к нему.

— Я сегодня, — говорил, как бы совсем обезумев от радости, князь, — видел картину «Ревекка», которая, как две капли, такая же красавица, как ты, только вот она так нарисована, — прибавил он, дрожащей, но сильной рукой разорвал передние застежки у платья Елены и спустил его вместе с сорочкою с плеча.

— Что ты, сумасшедший? — было первым движением Елены воскликнуть.

Князь же почти в каком-то благоговении упал перед ней на колени.

— О, как ты дивно хороша! — говорил он, простирая к ней руки.

Елена пылала вся в лице, но все-таки старалась сохранить спокойный вид: по принципам своим она находила очень естественным, что мужчина любуется телом любимой женщины» (ч. I, гл. IV).

ражающая против напечатанного в № 15—16 «Гражданина» рассказа Недолина «Дьячок». В заметке резко обличается «невежество писателя Достоевского» («Русский мир», 1873, № 103).

Достоевский ответил на эту статью в своем «Дневнике писателя» 1873 года в главе X — «Ряженый»[1]. «В своем ответе, — пишет Л. П. Гроссман, — он дает понять, что считает автором «Холостых понятий о женатом монахе», как и предыдущей заметки «Псаломщика» в № 87 «Русского мира», — Н. С. Лескова. Наблюдения над языком своего оппонента, замечания по поводу подслушивания и собирания «характерных словечек», от которых «читатели хохочут», о слоге, построенном на словесных «эссенциях», о заявленной монополии «описывать бытовую сторону духовенства» прямо обращают к Лескову, которого Достоевский неоднократно называет в своем ответе. «Помилуйте, можно написать пером слово «дьячок» совсем без намерения отбивать что-нибудь у г. Лескова». И под конец статьи: «Правда, смутило меня, на одно мгновение, одно странное обстоятельство: ведь если ряженый типичник напал на г. Недолина, то, ругая его, в противоположность ему должен бы был хвалить самого себя. (На этот счет у этих людей нет ни малейшего самолюбия: с полнейшим бесстыдством готовы они писать и печатать похвалы себе сами и собственноручно.) А между тем, к величайшему моему удивлению, типичник выставляет и хвалит талантливого г. Лескова, а не себя. Тут что-нибудь другое и, наверное, выяснится. Но *ряженый* не подлежит ни малейшему сомнению».

«Следует признать, — комментирует Л. П. Гроссман, — соображения Достоевского правильными. Знакомство с церковной историей и бытом духовенства в обеих заметках «Русского мира», характерная витиеватость заглавия второй из них «Холостые понятия о женатом монахе», близость Лескова к редакции «Русского мира» — все это вполне подтверждает мысль о принадлежности указанных статей его перу. В 1873 году в «Русском мире» печатается «Очарованный странник» (в восемнадцати №№) и были помещены статьи Лескова «Монашеские острова на Ладожском озере» (в девяти №№). «Таинственные книги», «Плач фразеров», «Адописные школы», «О русской иконописи». Заметки «Русского мира» 1873 года «О певческой ливрее» и «Холостые понятия о женатом монахе» (за подписями Псаломщик и Свящ. Касторский) следует внести в библиографию затерянных писаний Лескова»[2].

Сын Н. С. Лескова — Андрей Лесков в своем труде «Жизнь Николая Лескова» в этой связи пишет:

«Казалось, разочлись на весь век. Но... не истек и год, как Лескова «подмывает» уже на новую «загвоздочку». «Достоев-

---

[1] «Гражданин», 1873, 30 апреля, № 18.

[2] Леонид Гроссман, Жизнь и труды Ф. М. Достоевского, «Academia», М.—Л. 1935, стр. 209—210.

ский обидел их („редстокистов", великосветских последователей апостола модного „нововерия" лорда Редстока. — *А. Л.*) в „Гражданине" и назвал „светскою беспоповщиной". Это с ним хроническое! всякий раз, как он заговорит о чем-нибудь касающемся религии, он непременно всегда выскажется так, что за него только остается молиться: „Отче, отпусти ему!" Спасибо, на этот раз „отпустил" и сам оплошавший.

В полной взаимной отчужденности протекают три года, почти раззнакомились» [1].

К второму полугодию 1874 года Л. П. Гроссман относит такой эпизод из истории отношений Ф. М. Достоевского к Н. С. Лескову:

«В рукописях „Подростка" имеется запись следующей эпиграммы:

Описывать все сплошь одних попов
По-моему, и скучно и не в моде;
Теперь ты пишешь в захудалом роде;
Не провались Л—в».

«Эпиграмма, — комментирует Л. П. Гроссман, — относится, несомненно, к Н. С. Лескову, за деятельностью которого Достоевский внимательно следил... Первая строка эпиграммы с упоминанием „попов" обращает к замечанию Д—го в главе „Ряженый" („Дневн. писателя", 1873, X): «...можно написать слово „дьячок" совсем без намерения отбивать что-нибудь у г. Лескова». В 3-й строке эпиграммы намек на новый роман Лескова „Захудалый род", печатавшийся в „Русском вестнике", 1874, июль, август, октябрь. Эти моменты публикации служат основанием для датировки эпиграммы» [2].

Любопытно, что участие Лескова в «Гражданине» во время редакторства Достоевского не состоялось, хотя такое предложение от кн. Мещерского исходило [3]. Между тем посланный Лесковым в редакцию «Гражданина» «Очарованный странник» был возвращен автору Ф. М. Достоевским, как редактором «Гражданина». Лишь в 1874 году — после ухода Достоевского с поста редактора этого журнала — завязывается связь Лескова с «Гражданином» (см. письма И. С. Аксакову от 5 и 23 декабря 1874 г., 10, 366—369).

Все это выдвигает историческую задачу осмысления принципов соотношения и столкновения словесно-художественных систем Лескова и Достоевского в широком, сложном и противоречивом движении русского реализма. Попутно возникает и более общий вопрос об особом направлении в развитии реалистиче-

[1] Андрей Лесков, Жизнь Николая Лескова, Гослитиздат, М. 1954, стр. 292.

[2] Леонид Гроссман, Жизнь и труды Достоевского, стр. 347. Ср. Андрей Лесков, Жизнь Николая Лескова, стр. 292.

[3] См. письмо Н. С. Лескова к кн. В. П. Мещерскому от 18 марта, 1873 (10, 357—358).

ского метода, о направлении своеобразного социально-бытового и конкретно-чувственного реализма с яркой народно-речевой расцветкой иногда экзотического характера. Начало этому направлению было положено А. Ф. Писемским.

Если продолжить пока еще только линейную схему литературных взаимоотношений Лескова и Достоевского на вторую половину 70-х годов XIX века, то здесь не обойдется и без обращения к творчеству Л. Толстого. Именно в оценке произведений Л. Толстого нагляднее всего проявляется специфичность отношения Лескова к Достоевскому.

Правда, ко второй половине 70-х годов относится лишь одно известное выражение восторга и сочувствия со стороны Н. С. Лескова, вызванное рассуждениями Достоевского в «Дневнике писателя» за 1877 год о «негодяе» Облонском и «чистом сердцем» Левине как двух типах современного общества. За образом Стивы Облонского, который «одной чертой осудил весь христианский порядок, личность, семейство», у Достоевского стоят и европейские буржуа, и предводители пролетариев, готовящиеся к бою.

В образе же Левина, хотя и смутно, Достоевским провидится наступающая «будущая Россия честных людей, которым нужна лишь одна правда». В этой связи Достоевский излагает и свое понимание «русского решения вопроса» — вопроса о братстве людей «от полноты радостной жизни, от полноты любви» [1].

Прочитав эти страницы рассуждений Достоевского о героях «Анны Карениной», Н. С. Лесков в ночь на 7 марта 1877 года написал благодарственное письмо Достоевскому, представляющее собою восторженный отклик на заметки и мысли Достоевского в «Дневнике писателя» за 1877 год (февраль, гл. II, «Злоба дня» и след.): «Сказанное по поводу „негодяя Стивы" и „чистого сердцем Левина" так хорошо, — чисто, благородно, умно и прозорливо, что я не могу удержаться от потребности сказать Вам горячее спасибо и душевный привет. Дух Ваш прекрасен — иначе он не разобрал бы этого *так.* Это анализ *умной души,* а не головы» (10, 449)

В 80-е годы Н. С. Лесков несколько раз сопоставляет Достоевского с Толстым и отдает явное предпочтение Л. Толстому, его учению и его стилю, его художественному мастерству. Так, когда появилась книга К. Н. Леонтьева «Наши новые христиане», то приятель Лескова — киевский профессор-историк России и русской церкви Ф. А. Терновский — написал статью, заглавие которой было рекомендовано и внушено Лесковым: «Гр. Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский под Кривосудом» (11, 270). Однако написанная на эту тему статья Терновского показалась неудачной и редакции «Нового времени», и самому Ле-

---

[1] См. Ф. М. Достоевский, т. 12, Дневник писателя за 1877, 1880 и 1881 годы, М.—Л. 1929, стр. 56, 58, 64.

скову. Лесков основательно переделал ее и опубликовал под своей подписью в виде двух связанных между собою статей: «Граф Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский как ересиархи (Религия страха и религия любви)». — «Новости и Биржевая газета», 1883, № 1, 1 апреля; № 3, 3 апреля и «Золотой век. Утопия общего переустройства (По поводу новой книги Леонтьева «Наши новые христиане»)». — «Новости и Биржевая газета», 1883, № 80, 22 июля; № 87, 29 июля.

В первой из этих статей Н. С. Лесков защищает Ф. М. Достоевского от обвинений со стороны К. Леонтьева в ересях: «Ересь первая: Достоевский верит в прогресс человечества, в будущее блаженство всех народов, в воцарение на земле благоденствия и гармонии, в торжество любви, правды и мира...» и дальше: в «космополитической любви, которую Достоевский считает уделом русского народа, и состоит, по мнению г. Леонтьева, вторая ересь Достоевского». Н. С. Лесков заявляет, что «голос совести велит нам стоять на стороне Достоевского». Однако Л. Толстой, по мнению Лескова, «гораздо сведущее Достоевского в религиозных вопросах» [1].

Преклоняясь перед Толстым и скептически относясь к толстовству, Лесков искал в идеях Л. Н. Толстого опору для своей борьбы с русской бюрократией и официальной церковностью. По словам В. Гебель, «в не опубликованной до сего времени статье Лескова «Ошибки и погрешности в суждениях о гр. Толстом» (1876) содержатся интересные и справедливые высказывания писателя о себе»:

«Я не народник в том смысле, чтобы мне все даже плохое русское нравилось более хорошего, но чужеземного. Я не думаю тоже, что наученным русским людям следует идти в науку к неученным. Но тем не менее я думаю, что следует прислушиваться к голосу народному и брать мнения народные в соображения» [2].

В статье Лескова «О куфельном мужике и проч.» (1886) в связи с сочувственным изображением той роли, которую играл кухонный мужик в последних днях жизни Ивана Ильича в повести Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича», воспроизводится история зарождения и распространения темы «куфельного мужика»

---

[1] В сноске к этой статье Н. С. Лесков дает следующее примечание: «Пишущий эти строки знал лично Ф. М. Достоевского и имел неоднократно поводы заключать, что этому даровитейшему человеку, страстно любившему касаться вопросов веры, в значительной степени недоставало начитанности в духовной литературе, с которою он начал свое знакомство в довольно поздние годы жизни и по кипучей страстности своих симпатий не находил в себе спокойности для внимательного и беспристрастного ее изучения. Совсем иное в этом отношении представляет благочестиво настроенный и философски свободный ум графа Л. Н. Толстого, в произведениях которого, — как напечатанных, так еще ярче в ненапечатанных, а известных только в рукописях, — везде видна большая и основательная начитанность и глубокая вдумчивость». («Новости и Биржевая газета», 1883, № 1, 1 апреля).

[2] Валентина Гебель, Н. С. Лесков. В творческой лаборатории, «Советский писатель», М. 1945, стр. 48.

(т. е. темы простого народа, крестьянства) как центральной проблемы духовного возрождения России в 70-х годах XIX века Зима 1875—1876 гг. «Это была очень памятная зима, в которую в петербургском обществе получил особенный интерес и особенное значение «куфельный мужик».

Ф. М. Достоевский тогда был на самой высоте своих успехов, по мере возрастания которых он становился все серьезнее и иногда сидел неприступно и тягостно молчал или „вещал". О нем так выражались, будто он не говорит, а „вещает". И он-то в ту зиму тут, в доме графини Толстой (вдовы поэта А. К. Толстого. — *В. В.*), впервые и провещал нам о „куфельном мужике", о котором до той поры в светских салонах не упоминалось. Потом в так называемом „свете" об этом мужике говорили много, долго, страстно и не переставали поминать его даже до той самой поры, как в печати появился рассказ графа Льва Николаевича о смерти Ивана Ильича. Вообще в свете „кухонный мужик" представлял нам давно знакомое лицо, которое задолго до его пришествия предвещено было Достоевским и только ожидалось, и ожидалось не без страха. Для многих это затрапезное лицо было полно сначала непонятного, но обидного или по крайней мере укоризненного значения, а потом для иных оно стало даже признаком угрожающего характера.

Это так сделал или приуготовил Достоевский» (11, 146—147).

Доказывая в прессе и в петербургском обществе, что «в России лучше, чем в других странах», Достоевский рекомендовал идти за «научением к „куфельному мужику"». Когда однажды в салоне Ю. Д. Засецкой, дочери знаменитого Дениса Давыдова, зашел разговор, в чем же состоит это «все», чему может научить «куфельный мужик», Достоевский молвил: «жить и умирать». Тайна учительного значения куфельного мужика, по ироническому слову Лескова, была унесена Достоевским в могилу.

«Чем Ф. М. Достоевский, как чуждый пришлец в большом свете, только пугал, то граф Л. Н. Толстой сделал. Как свой человек, зная все входы и выходы в доме, он пропустил и ввел кухонного мужика в апартаменты. Что люди, пользуясь силами жизни и растрачивая их на свои карьерные заботы, отметали, то предсмертные муки заставили одного из них принять к себе. Иван Ильич, оставленный всеми и сделавшийся в тягость даже самым близким родным, нашел истинные, в простонародном духе, сострадание и помощь в одном своем куфельном мужике. Таким образом, пришел этот предвозвещенный Достоевским мужик, не принеся с собой ни топора, ни ножа, — он принес одно простое доброе сердце, приученное знать, что в горе людям «послужить надо». Барин сам попросил мужика прийти к нему, и вот перед отверстым гробом куфельный мужик научил барина ценить истинное участие к человеку страждущему, — участие, перед которым так ничтожно и противно все, что приносят друг другу в подобные минуты люди светские...»

И далее Лесков ставит вопрос: «Но этому ли куфельный мужик должен был научать по программе Достоевского, со слов которого разговор о куфельном мужике около десяти лет болтался в обществе, — это остается открытым вопросом, который гр. Толстой разрешил в своем вкусе, — может быть, совсем иначе, чем тот, кто его поставил» (11, 153—154).

Лескову даже кажется, что Л. Толстой своим образом кухонного мужика в «Смерти Ивана Ильича» дает новое и правильное разрешение вопросу, поставленному Достоевским. *«Мужик научает жить, памятуя смерть,* он научает приходить *послужить страждущему.* Последовать ему очень похвально и нимало не унизительно» (11, 155).

Таким образом, отрицательное или, во всяком случае, крайне критическое отношение Н. С. Лескова к мистическому «народничеству» Достоевского, к его оценке роли «народа», крестьянства в идеологическом просветлении всех классов русского общества ярко проявилось в статье Н. С. Лескова «О куфельном мужике и проч.». Н. С. Лесков, касаясь этического учения Л. Н. Толстого, его «народолюбия», стремится показать, насколько толстовское понимание «мужика» глубже, реалистичнее и органичнее, чем неистовые вещания Достоевского «учиться всему» у «куфельного мужика»[1]. При этом Лесков, работая над этой статьей, придавал особенное значение возможности свободно высказать свое мнение о сущности обожествления русского народа в мировоззрении Достоевского. В письме к А. С. Суворину (от 24 января 1887 г.) Лесков писал: «О „куфельном мужике" лучше было, да пришлось печатать в „Новостях", потому что у Вас не удалось бы рассказать правды о Достоевском. Я уже привык слоняться, где бы только просунуть то, что считаю честным и полезным» (11, 327).

Лесков подчеркивает, что Достоевский, бывший в начале своей писательской карьеры очень застенчивым, к концу жизни сильно изменился: «застенчивость его оставила — особенно после поездки в Москву на пушкинский праздник». Тут же любопытное замечание: «Задумчивую серьезность его не все умели отличить от дерзости, с которою, впрочем, она иногда очень близко соприкасалась» (11, 151, примечание).

---

[1] Сам Н. С. Лесков писал о своем отношении к Л. Толстому так (письмо от 8 июня 1893 г.): «Толстой есть для меня моя святыня на земле... Он просветил меня, и я ему обязан более, чем покоем земной жизни, а благодеяние его удивительного ума открыло мне путь в жизнь без конца — путь, в котором я путался и непременно бы запутался, а Вы думаете, что меня можно обидеть, сказав мне: «а вы, однако, не Толстой!» Я не только, «однако, не Толстой», но я совсем не близок к нему, но его разумение мне понятно, и я, перечитав горы книг известного рода, нашел толк и смысл только в этом разумении, и в нем успокоился и свой фонаришко бросил... Он теперь мне уже не годится: я вижу яркий маяк и знаю, чего держаться» (11, 536).

Не менее симптоматична лесковская характеристика полемического стиля Достоевского, его манеры спора, которая обнаруживала в Достоевском «более страстности, чем сведущности»: «...будучи умен и оригинален, он старался ставить „загвоздочки", а от уяснений и от доказательств он уклонялся: загвоздит загвоздку и умолкнет, а люди потом все думают: что сие есть? Порою все это выходило очень замысловато и забавно» (11, 148).

Лесков называл Достоевского «православистом», но был невысокого мнения о его богословском образовании. Рассказывая о религиозных спорах Достоевского с дочерью Дениса Давыдова — Юлией Денисовной Засецкой, «заведомой протестанткой», Лесков замечает: «Споры у них бывали жаркие и ожесточенные, Достоевский из них ни разу не выходил победителем. В его боевом арсенале немножко недоставало оружия. Засецкая превосходно знала библию, и ей были знакомы многие лучшие библейские исследования английских и немецких теологов. Достоевский же знал священное писание далеко не в такой степени, а исследованиями его пренебрегал и в религиозных беседах обнаруживал более страстности, чем сведущности» (11, 148).

Лесков придерживался иных, более скептических и реальных взглядов на современную церковь и духовенство, чем Ф. М. Достоевский. «Изображенные мною (в «Божедомах», «Соборянах». — *В. В.*) типы суть типы консервативные, — писал он П. К. Щебальскому (8 июня 1871 г.), — а что дает нынешняя прогрессирующая церковь, того я не знаю и боюсь ошибиться... Как это будет обновление церкви с Дмитрием Толстым на крестовом шнурке, того мое художественное чутье не берется предсказать мне... Я не враг церкви, а ее друг, или более: я покорный и преданный ее сын и уверенный православный — я не хочу ее опорочить; я ей желаю честного прогресса от коснения, в которое она впала, задавленная государственностью, но в новом колене слуг алтаря я не вижу «попов великих», а знаю в лучших из них только рационалистов, то есть нигилистов духовного сана» (10, 328—329).

Н. С. Лесков с предубеждением относился и к художественному методу Достоевского, к приемам его психологического анализа, и к его стилю. Когда А. С. Суворин на известный, бродячий народно-сказочный и литературный сюжет о спрятанном под периной или в шкафу любовнике, умершем от удушья, и о последующем шантаже дворника или лакея, который помог несчастной любовнице унести труп [1], написал новогодний рассказ

---

[1] См. статью В. В. Сиповского в «ЖМНП», 1913, № 10, отд. 2 (новая серия, т. XLVII): «Северные сказки (История одного сюжета)».

Вот краткое переложение фельетона А. С. Суворина в книге А. И. Фаресова «Против течений» (СПб. 1904, стр. 223, примеч. 1):

«Фельетон А. С. Суворина взят из действительной жизни и помещен

«Трагедия из-за пустяков» («Новое время», 1885, № 3531, 25 декабря), Лесков пришел в восторг и писал С. Н. Шубинскому:

«Суворин меня очень обрадовал: рассказ его в рождественском номере исполнен силы и прелести и притом — смел чертовски. Это написано так живо и сочно, что брызжет на читателя не только горячею кровью, но даже и спермой... По смелой реальности и верности жизни я не знаю равного этому маленькому, но превосходнейшему рассказу... Рассказ дышит силою и зрелостью ума, глядящего зорко и опытно. Словом, это прекрасно, несмотря на несоответствующее заглавие и на несколько скомканное окончание. Какая бы из этого могла выйти драма!.. И, однако, ее на сцену бы не допустили. В общей экономии картины холуй остался не выписан, а тут два-три штриха могли потрясти читателя глубже, чем все остальное, написанное страстно и с удивительною жизненностью. «Орлу обновишася крила его». В этом рассказе материала художественного на целую повесть, в которой анализа можно было обнаружить столько, сколько его не обнаруживал нигде Достоевский. И притом — какого анализа? — не «раскопки душевных нужников» (как говорил Писемский), а погружение в страсть и в казнь за нее страстью же (страстью лакея). Это не «пустяки», а «преступление и наказание» по преимуществу. Суворин сжег в этот рождественский вечер в своем камине не «рождественский чурбак», а целый дуб, под ветвями которого разыгралось бы много дум. За это на него можно сердиться. Так глубоко не всегда заколупишь. Жаль, если этот рассказ останется мало замеченным, — а это возмож-

---

в «Новом времени» от 25-го декабря 1885 года за № 3531, под названием «Трагедия из-за пустяков». Командир полка рассказывает о том, как офицеры и он сам в молодости ухаживали за красивой помещицей Ильменевой. Последняя предпочла всем им корнета Привалова и пригласила его к себе на всю ночь во время отъезда своего мужа из усадьбы «Покровское» в город. Полковник знал о предстоящем свидании, но из ревности ничего не сделал, чтобы удержать Ильменева у себя на квартире, когда тот изъявил ему намерение вернуться в ту же ночь к себе в усадьбу. По-видимому, полковник и красавица Юлия приписывают последующую трагедию «пустякам». По крайней мере она говорит ему: «Господи, и все это из-за такого вздора, из-за такой малости! Отчего я прямо не сказала мужу: «виновата... у меня любовник». Из-за этой «малости» разыгралась следующая драма: в соседней со спальней комнате была глубокая ниша с платьем, куда и бросился корнет Привалов, заслышав ночью шаги вернувшегося мужа. В нише он задохся и умер. Чтобы скрыть его труп, Юлия прибегла к помощи лакея Якова. На этой почве и разыгралась «трагедия». «Этот раб, говорит Юлия, это подлое животное не только обирал меня, не только заставил заступаться перед мужем и обкрадывать мужа и моих детей, он заставил меня сделаться его любовницей!» Когда не стало более сил терпеть, она отравила его и ночью в отчаянии прибежала к полковнику с горькой исповедью своей жизни. Безвыходность несчастной женщины обострила в нем давнее к ней расположение. Он принял быстрое решение и убедил ее остаться у него... В заключение он говорит: «Выше Покровского есть глубокий омут... Труп Якова путешествовал в моей лодке до этого омута и на дне его погребен... Это было в следующую ночь...»

но, как возможно и то, что его справедливые *направленские* рецензенты назовут „клубничным" и т. п.» (11, 306).

В рассказе А. С. Суворина «Трагедия из-за пустяков» повествование ведется от лица одного полковника. Речь идет о помещице Ильменевой, которая однажды при неожиданном возвращении мужа спрятала своего любовника в нише с платьем, где тот и задохнулся. Чтобы незаметно унести труп, молодой женщине пришлось прибегнуть к помощи лакея Якова, который воспользовался доверенной ему тайной для того, чтобы бессовестно шантажировать и эксплуатировать ее. Яков не только обирал Ильменеву, не только заставлял обкрадывать мужа и детей, но и потребовал, чтобы она стала его любовницей. В отчаянии Ильменева отравила Якова, а труп его скрыл влюбленный в нее полковник (он же рассказчик), который в свою очередь сделался любовником трагической дамы.

Впрочем, сам Лесков склонен был внести некоторые исправления и дополнения в ход развития сюжета. Об этом он пишет С. Н. Шубинскому в Post-scriptum'е: «Она могла в трех строках рассказать, как она в первый раз отдалась лакею... Ее томил страх после смерти любовника... она, не спала, ей что-то чудилось... лакей вышел из ниши, где тот погиб, и тут его смелость и нахальство и ее отчаяние. Думала отделаться одним мгновением, а он ввел это в хроническое дело... У нее явилось что-нибудь вроде не бывшей ранее страсти к духам... она все обтирала руки (как леди Макбет), чтобы от нее не пахло его противным прикосновением. Эта новая ее привычка до развязки рассказа увеличивала бы силу чего-то в ней совершающегося. — Очень глубокий и сильный рассказ!

В Орловской губернии было нечто в этом роде. Дама попалась в руки своего кучера и дошла до сумасшествия, все обтираясь духами, чтобы от нее «конским пóтом не пахло». — Лакей у Суворина недостаточно чувствуется читателем, — его тирания над жертвою почти не представляется, и потому к этой женщине нет того сострадания, которое автор непременно должен был постараться вызвать, как по требованию художественной полноты положения, так и потому, чтобы сердцу читателя было на чем с нею помириться и пожалеть ее, как существо, оттерпевшее свою муку. По крайней мере я так чувствую, а может быть, и он тоже.

Иначе все как-то легко сошло... Очень уж легко» (11, 307).

Через два дня (28 декабря 1885 г.) Н. С. Лесков писал в том же духе А. С. Суворину: «Рассказ Ваш действительно превосходен. Вы до него ничего столь хорошо не написали. Вы посмотрите-ка за собою: не это ли и есть Ваш жанр, до которого Вы вон когда только докопались!.. Это очень глубоко, умно и сильно сделано. Лакей не должен был заявить свои претензии в ту же ночь, как убрал тело... Я так не думал. Это было бы грубо и противохудожественно. Нет, — он ее томил взглядами, она

страдала от мысли, что он «чего-то» еще хочет. Ум ей налгал, что — «нет, — этого не может быть». Она сочла за унижение его остерегаться, — а он тут-то ее и оседлал. Вы бы написали это прелестно. — Стремление «отогнать противный запах» есть характерная черта женщин, спавших с мужчинами, возобладавшими ими насилием того или иного рода. — Убрать тело лакея было необходимо. Это Вам правду сказали. От этого конец и вышел скомкан» (11, 308).

Все эти оценки и критические замечания, сопоставление стиля изображения человеческой психики с манерой Достоевского и предпочтение, оказываемое стилю Суворина, — все это дает богатейший материал для исторического понимания и истолкования словесно-художественной системы Н. С. Лескова в ее развитии, изменениях и колебаниях.

Сложность и запутанность отношений между Достоевским и Лесковым ярко сказываются в той болезненной реакции, которая была вызвана в Лескове сплетней об его авторстве по отношению к некрологу о Ф. М. Достоевском, напечатанному в «Петербургской газете» (1881, № 25, 30 января). Н. С. Лесков писал А. С. Суворину (в ночь на 3 февраля 1881 г.): «Значит, Вы считали возможным, что я, написав статью против покойного, потом пришел к нему в дом и шел за его гробом... Это ужасно! Зачем Вы сочли меня способным на этакую низость?.. О Достоевском я имею свои понятия, может быть не совсем согласные с Вашими (то есть не во всем), но я его уважал и имею тому доказательства. Я бывал в критических обстоятельствах (о которых и Вы частью знаете), но у меня никогда не хватило духу напомнить ему о некотором долге, для меня не совсем пустом (весь гонорар за «Леди Макбет»). Вексель этот так и завалялся. Я знал, что требование денег его огорчит и встревожит, и не требовал. И вот, едва он умирает, как мне приписывают статью против него...» (11, 250).

Сын Лескова Андрей так пишет [1] об отношении Лескова к Достоевскому после смерти последнего: «Достоевского схоронили. Неприязненность в живом не умирала.

В беседах, письмах, статьях и заметках Лескова о Достоевском, под тем или другим впечатлением или настроением, говорится то с признанием, почитанием, даже заступничеством [2], как о прозорливом, полнодумном и любимом писателе, о его многострастном пере, но — правду говоря — чаще — едко [3].

Собеседнику или читателю неизбежно врезываются в память выражения: «вещал», «великие учителя», перед которыми «ка-

---

[1] Андрей Лесков, Жизнь Николая Лескова, стр. 293.

[2] «Граф Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский как ересиархи». «Новости и Биржевая газета», 1883, № 1, 1 апреля, изд. 1-е. *Прим. А. Лескова.*

[3] «О куфельном мужике и прочем», там же, 1886, № 151, 4 июня, изд. 1-е. *Прим. А. Лескова.*

дили» и «приседали», а теперь «втихомолку смеются над юродствами, до которых ими были доведены люди действительно даровитые, но исковеркавшиеся в «экстазах» [1].

Незадолго до собственной смерти, тяжело больной, он дает убежденное заключение о вредности и опасности политической настроенности Достоевского. Вспомнив, как «часто путались, а иные и совсем запутались (напр., Писемский, Достоевский, Всев. Крестовский и еще кое-кто)», Лесков завершает мысль: «Но если бы Ф. М. Достоевский пережил событие, случившееся вскоре после его смерти (1 марта 1881 года, смерть Александра II. — *А. Л.*), то этот, в своем попятном движении, был бы злее и наделал бы огромный вред по своему значению на умы, покорные авторитету и несостоятельные в понимании „веяний"» [2].

2

Полемика Достоевского с Лесковым, особенно острое выражение нашедшая в главе «Ряженый» в «Дневнике писателя» за 1873 год, чаще всего истолковывается лишь в плане «вопросов художественного языка» [3]. «Достоевский критиковал стремление к натуралистической внешней „характеристике" при изображении речи персонажей. В „Дневнике писателя", полемизируя с Лесковым, он выступил против писателей, герои которых говорят „эссенциями", т. е. одними бытовыми выражениями и специфическими терминами, характерными для лексики узко определенной социальной среды. Указывая на неправдоподобность речи, перенасыщенной „эссенциями", Достоевский стилизации и поискам внешней бытовой характерности противопоставлял стремление к глубокому раскрытию внутреннего психологического содержания образа». — Так написано в Академической «Истории русской литературы» [4]. Но историческая сущность литературной вражды Лескова и Достоевского сложнее и глубже.

Она связана с коренными различиями их художественных систем и эстетических взглядов. Вопрос о месте Достоевского в ряду русских великих писателей-реалистов до сих пор служит предметом дискуссии, страстного обсуждения. Точно определить индивидуальное место писателя — это значит указать прямых литературных соседей Достоевского, с одной стороны, его после-

---

[1] «Литературное бешенство», «Исторический вестник», 1883, апрель. *Прим. А. Лескова.*

[2] Письмо к М. О. Меньшикову от 27 мая 1893 г. Пушкинский дом. *Прим. А. Лескова.*

[3] См. «История русской литературы», изд. АН СССР, т. IX, ч. 2, М.—Л. 1956, стр. 83.

[4] Там же, стр. 106.

дователей и продолжателей — с другой, и с иных сторон — его антиподов, противников и их сторонников. Между тем, если можно говорить о школе молодого Достоевского во второй половине 40-х годов, то степень воздействия творчества Достоевского на развитие русской литературы с 60-х годов XIX века до начала 80-х годов остается совсем еще не изученной. Характеристики реализма Достоевского очень противоречивы.

Так, Л. П. Гроссман пишет: «Близкий во многом к направлению критического изображения действительности и нередко являющий высокие образцы, стиль романиста своеобразен и является качественно иным. Неотразимая истинность переживаний придает его живописи резкие черты реалистического отражения жизни. Но это... реализм особого типа — психологический, философский, поэтический, эмоциональный, утопический, подчас пародийный, сатирический или гротескный, а по термину самого Достоевского, „пророческий", т. е. стремящийся определить, на основе глубоких течений современной истории, линии ее будущего развития» [1].

До сих пор господствовало противопоставление стиля и художественного мироощущения Достоевского стилю и художественному восприятию и воспроизведению жизни Л. Н. Толстого. Делалось это обычно в плане контрастов изображения и представления как жизни, так и характеров в творчестве того и другого писателя (см. освещение этой проблемы в сочинениях Д. С. Мережковского, В. В. Вересаева, Н. С. Трубецкого и др.). Но работы этого типа в основном не опираются на тщательный историко-стилистический или шире — историко-литературный анализ сопоставляемых систем словесно-художественного творчества, не говоря уже о спорности, а иногда и явной ошибочности их методологических обоснований.

Для воссоздания подлинной исторической картины связей и взаимодействия разных реалистических стилей в истории русской литературы XIX века необходимо широкое сравнительно-типологическое исследование словесно-художественных систем Достоевского, Тургенева, Писемского, Гончарова, Л. Толстого, Герцена, Салтыкова-Щедрина и других русских классиков.

Правда, были попытки вообще противопоставить творчество Достоевского и стиль его произведений 60—70-х годов «всей повествовательной школе» русского реализма. Так, комментируя запись Достоевского (от 1 ноября 1870 г.), относящуюся к «Бесам», в которой автор заявляет о том, что он лишь коснется «иногда, чисто картинно, бытовой стороны нашей губернской жизни», «специально же описательной частью нашего современного быта заниматься не станет», Г. И. Чулков писал: «Художник, очевидно, прекрасно сознавал особенности своей поэтики.

---

[1] Л. П. Гроссман, Достоевский — художник. Сб. «Творчество Достоевского», изд. АН СССР, М. 1959, стр. 368.

Прежде всего он озабочен тем, чтобы отмежеваться от так называемого «бытового романа». Автор — хроникер «события», а не быта. «Описательная часть» его нисколько не интересует. В этом смысле роман Достоевского является прямою противоположностью романам его современников — Тургенева, Писемского, Гончарова, Льва Толстого и других бытописателей. Достоевский не собирается живописно изображать действительность. Недаром он признавался, что «занимательность» для него важнее даже «художественности». Под художественностью он разумеет прием картинности изложения. «Заниматься собственно картиною нашего уголка мне и некогда», — заявляет Достоевский, подчеркивая этим выразительным «некогда» динамичность своего романа. В сущности, в этом признании есть прямая полемика со всею повествовательною школою, занимавшей тогда господствующее положение в литературе. Достоевскому «некогда» заниматься бытом, потому что он видит прежде всего *события*. В самом деле, трагедия строится не на бытовых картинах. Он касается их ровно настолько, насколько они определяются «неотложною необходимостью». Не статика общества, а его динамика интересует Достоевского»[1].

Но такое общее противопоставление малосодержательно и исторически неправомерно. Оно стирает или игнорирует глубокие различия между стилями других выдающихся русских писателей этого периода.

Так, реализм Гончарова — это реализм жизненной статики. Гончаров считал, что задачи романиста — изображать лишь то, что уже прочно сложилось и определилось в общественной жизни. Все это было далеко не только от динамики психо-идеологического реализма Достоевского, но и от толстовского изображения русской действительности и ее характеров в их развитии и в их внутренних противоречиях.

Для Достоевского, как и для Толстого, был неприемлем и тот вид описательно-исторического реализма, овеянного субъективно-романтической лирикой, которого придерживался Тургенев.

Вместе с тем Достоевский уже в «Подростке» ясно определил отличия своего понимания русской действительности и способов ее художественного воспроизведения от поэтики и идеологии Л. Толстого.

Достоевский сам противопоставлял свой метод внешнему бытовизму Писемского. Не менее остро воспринимались им отличия лесковской профессионально-бытовой и народно-сказовой «эссенциозности» от своей словесно-художественной системы реализма. Достоевского даже раздражал, особенно в первой половине 70-х годов, анекдотически-бытовой реализм Лескова.

---

[1] Георгий Чулков, Как работал Достоевский, «Советский писатель», М. 1939, стр. 227.

3

Широкие задачи и актуальные проблемы изучения дифференциации, взаимодействия и борьбы индивидуальных стилей и целых художественных направлений в истории русской реалистической литературы требуют для своего всестороннего освещения больших подготовительных исследований. Вопрос о соотношении стилей Достоевского и Лескова в первой половине 70-х годов, выдвинутый самим Достоевским в «Дневнике писателя» за 1873 г., тесно связан с этим большим кругом проблем истории стилей русской художественной литературы. Необходим углубленный исторический анализ того материала, который уже собран по этому вопросу, и, кроме того, важны поиски новых литературных источников. К ним открываются некоторые новые пути.

Так, есть основания предполагать, что при подготовке первых номеров «Гражданина» за 1873 год Ф. М. Достоевскому, как редактору, приходилось принимать непосредственное участие в рецензировании разных книг, в составлении библиографического отдела. В письме к М. П. Погодину от 26 февраля 1873 года Ф. М. Достоевский, выпуская уже № 9 «Гражданина», сообщает: «Меня мучит многое, например совершенное отсутствие сотрудников по библиографическому отделу. Воротился на этой неделе из Крыма Страхов, я обрадовался (будет критика), а он вдруг серьезно заболел»[1]. Сотрудничество Н. Н. Страхова в журнале «Гражданин» наладилось лишь с № 15—16-го, то есть с середины апреля 1873 года. В этом номере «Гражданина» начали печататься «Заметки о текущей литературе» Н. Н. Страхова. Можно думать, что рецензия на «Соборян» Н. С. Лескова, помещенная в № 4 «Гражданина», написана самим Ф. М. Достоевским. Язык, стиль и общие положения этой рецензии не только не противоречат такому утверждению, но даже придают ему характер почти несомненной достоверности. Здесь есть и типичные для стиля Достоевского обороты взволнованной, эмоционально-разговорной, патетической речи: «Да, перед нами одно из лиц, которые редко бывают не одиноки: это служители не людей, а дела, не собственной личности, не своего жалкого самолюбьишка, а *идеи,* служители, по превосходному выражению автора, «божьего живого дела»[2]. «Но старый солдат был человек добрый, а нынешние так называемые критики — ну да что говорить об этом. — Избави бог и нас от этаких судей!» (126) и т. п.

Характерно типичное для стиля Достоевского употребление слов — *поэтический*, в смысле: полный высокого словесно-художественного творчества, истинной поэзии, *поэзия* — подлинное словесное искусство, творческий акт, *поэт* — художник великой творческой силы и настроенности. Например, в «Дневнике

[1] «Звенья», VI, 1936, стр. 447.

[2] «Гражданин», 1873, № 4, стр. 125. Далее ссылки на этот номер журнала приводятся в тексте.

писателя» за 1873 год (гл. IX «По поводу выставки»): «Господин же Тургенев понимал Гоголя, конечно, до тонкости; как все тогда, полагаю, любил его до восторга и сверх того сам был *поэт,* хотя тогда почти не начинал еще своего поэтического поприща (NB. Он написал только несколько стихов, забыл каких, и сверх того повесть «Три портрета» — произведение уже значительное)» [1].

В том же «Дневнике писателя» за 1873 год («Ряженый»): «Но для повествователя, для *поэта,* могут быть и другие задачи, кроме бытовой стороны; есть общие, вечные и кажется вовеки неисследимые глубины духа и характера человеческого» [2].

Ср. в «Дневнике писателя» за 1877 год (гл. II, «Один из главнейших современных вопросов») о Л. Толстом и об «Анне Карениной»: «*Поэт* доказал, что правда эта существует в самом деле, не на веру, не в идеале только, а неминуемо, необходно и воочию. Кажется, именно это-то и хотел доказать наш *поэт*, начиная свою поэму» [3].

В письме к А. Майкову от 9(21) октября Ф. М. Достоевский признавался: «...будучи больше *поэтом*, чем художником, я вечно брал темы не по силам себе» [4].

Вся эта терминология очень характерна для Достоевского. Он даже рассказ Неволина «Дьячок», помещенный в № 15—16 «Гражданина» за 1873 год, называет *поэмой*: «Поэма эта — исключительная, почти фантастическая» («Гражданин», 1873, № 18, ст. «Ряженый», стр. 535).

Вместе с тем нельзя не обратить внимания на некоторые устойчивые, повторяющиеся приемы выражения в стиле рецензии на «Соборян». Например:

«Роман этот, созданьем которого Н. С. Лесков поставил вне всяких сомнений свое глубокое *поэтическое дарование*, есть вместе с тем чрезвычайно знаменательное, отрадное явление в нашей образованности» (125).

«...*ставит* перед нами положительные типы из этой среды» (125).

«На фоне бедной жизни уездного городка *автор ставит перед нами трех духовных...*» (125).

«...эта великорусская сила — душа *стоит теперь перед нами,* перед совестью и сознанием так называемого образованного общества, *неотразимо стоит*, облекшаяся в плоть и кровь до осязательной очевидности...» (125).

«Но в своей примиренности, в чистом сиянии искусства, *оно стоит перед нами еще неотразимее,* еще сильнее, чем если б поэт вздумал обратиться — если б это было возможно — в грошового обличителя, наставителя, моралиста и т. п.» (125).

---

[1] «Гражданин», 1873, № 13, стр. 423.

[2] Там же, № 18, стр. 535.

[3] Ф. М. Достоевский, т. 12, Дневник писателя за 1877, 1880 и 1881 годы, стр. 53.

[4] Ф. М. Достоевский, Письма, т. II, стр. 291.

Ср. в «Дневнике писателя» (гл. II, «Старые люди»): «Рефлексия, способность сделать из самого глубокого своего чувства объект, *поставить его перед собою*, поклониться ему и сейчас же, пожалуй, и посмеяться над ним, была в нем развита в высшей степени» [1].

«Я ведь *эту картинку только для одного примера поставил*». («Дневник писателя», 1873, гл. IX, «По поводу выставки» [2].)

Следует также выделить несколько афоризмов и синтаксико-фразеологических построений, очень близких стилю Ф. М. Достоевского.

«Опять, в тысячный и тысячный раз, наша поэзия, как и всегда, идет впереди общества и напоминает нам о наших силах среди нашего бессилья» (125).

Как известно, мысль о направляющем, пророческом или, во всяком случае, исполненном предвиденья значении истинного искусства — одна из центральных мыслей эстетики Достоевского.

«Тихо и сильно, как всякая настоящая жизнь, проходит перед нами это глубокое лицо, живое до способности к комизму и серьезное до высокого, до трагизма, до слез» (125).

«Созданье этого нового типа в нашей поэзии, типа чуть-чуть не центрального (по его близости *к сердцу жизни*)» (125).

«Нам жаль, что поэт пренебрег здесь тою истиной, что и отрицательные типы существуют только поэтическою правдой, т. е. если отрицательный тип занимает главную роль в создании, то он должен изумлять нас своею жизненною энергией и силой («Скупой рыцарь», «Ричард III» и т. д.), так что в нас невольно теснится мысль: «Боже, какая роскошь жизни, и на что все это пошло!» (126).

«...Вместо художественного типа автор открывает нам в своем созданье прореху, которая так и остается прорехой и только разрывает его композицию» (ср. гоголевский образ «прорехи на человечестве») (126).

С авторством Достоевского легко связываются и живописные образы, которые затем еще более остро и многообразно выступят в «Дневнике писателя», — в характеристике выставки и картин Куинджи, В. Маковского, Перова, Репина, Ге.

«...Если отрицательный тип, или вернее отрицательная фигура, играет второстепенную роль, то она в крайнем случае должна быть по крайней мере *дополнительной краской*, или же она — ничто, т. е. чистый промах художника!» (126).

«Неужели и вправду нельзя было обойтись без такой длинной, скучной, вялой партии, как поимка черта дьяконом, и все это почти только для того, чтобы мотивировать смерть Ахиллы от простуды! Нет, такой *поэт, как г. Лесков,* сам не может ве-

---

[1] «Гражданин», 1873, № 1, стр. 15.
[2] Там же, № 13, стр. 424.

рить, чтобы подобные места были чем-либо иным, как только *серыми пятнами на его превосходной картине*» (126).

За принадлежность рецензии Ф. М. Достоевскому говорит и совпадение в содержащейся здесь оценке изображения смерти Ахиллы с замечанием Ф. М. Достоевского по этому вопросу в «Дневнике писателя». В главе VII «Дневника писателя»: «Смятенный вид» («Гражданин», 1873, № 8) Достоевский иронически отзывается о композиции «Запечатленного ангела» Лескова: «...Тут автор не удержался и кончил повесть довольно неловко. (К этим неловкостям г. Лесков способен; вспомним только конец диакона Ахиллы в его «Соборянах».) Он, кажется, испугался, что его обвинят в наклонности к предрассудкам и поспешил разъяснить чудо» [1].

Вообще, Достоевскому кажется, что Лесков не всегда достаточно глубок в изображении «вторых лиц» своих романов и повестей и во внутренней мотивировке событий и происшествий. Так, Достоевский склонен считать повесть «Запечатленный ангел» «в некоторых подробностях почти неправдоподобною».

«И вообще в этом смысле повесть г. Лескова, — пишет он в статье «Смятенный вид», — оставила во мне впечатление болезненное и некоторое недоверие к правде описанного. Она, конечно, отлично рассказана и заслуживает многих похвал, но вопрос: неужели это все правда? Неужели это все у нас могло произойти?» [2]

С этими критическими замечаниями о творчестве Лескова, сделанными четыре недели спустя после появления рецензии на «Соборян», в № 4 «Гражданина» за 1873 год, вполне гармонируют такие утверждения этой рецензии: «Автор хотел быть романистом, но здесь уж он не является художником, мастером дела. Нужны ль ему, как романисту, вторые лица, они (за исключением остающихся на дальнем плане, как Плодомасов, Пизонский, которые действительно прекрасны) — или совершенно бледны и бескровны, как весь персонаж уездных властей, или слишком готовы на все для автора, слишком марионеточны, как межеумок Препотенский, или слишком докучливы своею растянутостью, как два карлика, которыми, впрочем, автор мотивирует прекрасные страницы своей хроники, или же, наконец, совершенно невозможны и отвратительны, как так наз. нигилисты: мошенник Термосесов и Бизюкина... Нужны ли автору, как романисту, переходы, пункты отдыха для пораженного, взволнованного читателя, нежные краски для противовеса резким, сильным, в целом всей композиции, он впадает в фокусы, каково, наприм., брезжущее утро, рисующееся каким-то жертвоприношением индийской богине Кали и разрежающееся потом в ничто, т. е. в совершенно для нас ненужное купанье исправника,

---

[1] «Гражданин», 1873, № 8, стр. 224.
[2] Там же, стр. 225.

лекаря, дьякона и др., впадает, что еще хуже, в крайности, и где же, в потрясающей последней части! Неужели и вправду нельзя было обойтись без такой длинной, скучной, вялой партии, как поимка черта дьяконом, и все это почти только для того, чтобы мотивировать смерть Ахиллы от простуды! Нет, такой поэт, как г. Лесков, сам не может верить, чтобы подобные места были чем-либо иным, как только серыми пятнами на его превосходной картине. Счастливое и блестящее исключение из таких переходных сцен составляет изображение грозы, застигшей Туберозова в его поездке по благочинию в дубраве среди наших русских бесконечных полей; но опять не столько мастерство исполнения, сколь глубоко поэтическая концепция чарует здесь читателя» (126).

Нельзя не привести еще одного аргумента в пользу авторства Достоевского. В № 1 «Гражданина» за 1873 год была напечатана рецензия на появившиеся в последних трех номерах «Вестника Европы» за 1872 год (октябрь, ноябрь и декабрь) главы романа (А. Пальма): «Алексей Слободин. Семейная история». Эта рецензия написана или самим Ф. М. Достоевским, или, во всяком случае, при его непосредственном участии. Трудно сомневаться в том, что Достоевский внес очень значительную долю своего авторства в ее текст. Недаром современные газеты, например, «Голос» (от 31 июня 1873 г.) иронически подсмеивались над тем, что Ф. М. Достоевский сам, будучи редактором «Гражданина» и автором этой рецензии, не постеснялся здесь собственный роман «Бесы», наряду с «Войной и миром» Л. Толстого и «Соборянами» Лескова, отнести к числу «капитальных произведений» тогдашней литературы, богатых типами. Но именно эти строки рецензии служили основанием для историков литературы отрицать авторство Достоевского в отношении этой редакции. Вот эти строки:

«Типов, давайте нам типов, в литературе нашей нет типов, — вот слова, которые чуть ли не каждый день приходится говорить, приходится и выслушивать всякий раз, что речь заходит о нашей современной беллетристике. И действительно, отсутствие типов в литературе есть одна из многих болезней нашей эпохи. Уже наши журналы изобилуют романами, повестями, рассказами; но за исключением таких капитальных произведений, как роман гр. Толстого, «Бесы» Достоевского, «Соборяне» Лескова-Стебницкого, много ли в них типов?

Все это статуи, изваянные в самых замысловатых позах, где недостает одного: главной живой мысли, проникающей все произведение и объединяющей все его составные части»[1].

Однако в этих заявлениях нет ничего «неприличного» с точки зрения Достоевского. Достоевский был глубоко убежден, что образы его «Бесов» типичны. В сущности, именно эту идею он раз-

[1] «Гражданин», 1873, № 1, стр. 21—22.

вивает в XVI главе «Дневника писателя» за 1873 год («Гражданин», № 50). «Нечаев» и «нечаевцы» для Достоевского — это обозначения типических категорий современных «существ». Еще в 1871 году Достоевский возмущается карикатурными изображениями нигилистов у Лескова в письме к А. Майкову (от 18/30 января 1871 г.) [1].

Конечно, может показаться нескромным отнесение автором своего романа, хотя бы такого как «Бесы», к «капитальным произведениям» литературы того времени. Впрочем, «капитальный» в данном контексте может обозначать и «основной» и «принадлежащий к большим формам». Любопытно, что Ф. М. Достоевский, отвечая на нападки газеты «Голос», иронизировал над «литературным приличием, очень похожим на то условное приличие общежития, которое воспрещает хозяину похвалить в присутствии гостей входящее в состав его обеда блюдо» [2].

Само собою разумеется, нельзя считать вполне исключенным предположение о том, что рецензия написана каким-нибудь другим лицом, например В. Ф. Пуцыковичем, и лишь подверглась правке со стороны Достоевского. Однако нельзя не связывать с именем Достоевского основные мысли этой рецензии (например, принцип общественно-психологического «правдоподобия» или оправданности характеров, принцип историзма изображения, вопрос о содержании типа или типичности и т. д.). В рецензии выдвигается как центральная проблема современной художественной литературы — проблема типов и их почти полное отсутствие или, во всяком случае, малочисленность, в текущей беллетристике.

«Наши нынешние авторы как будто не понимают, что для создания типа не надо, чтобы обстоятельства жизни их героев и героинь были необыкновенные, и что чем обыкновеннее жизнь, тем нагляднее и реальнее могут выходить типы» [3] (ср. то же изложение тех же мыслей в «Идиоте»).

В качестве иллюстрации, кроме романа Л. Толстого «Война и мир», приводятся «Соборяне» Лескова. Но здесь в отличие от богатства типов в толстовском романе выступает реально лишь один тип — отец Савелий.

О нем говорится так:

«Свежо еще в нас воспоминание об отце Савелии „Соборян". Эта убогая, по своему общественному значению, но колоссальная по своему богатству внутреннего содержания, личность священника, не приковывает ли она к себе, не очаровывает ли она собою именно потому, что тип Туберозова — это жизнь, и опять-таки будничная жизнь, где известные необыкновенные обстоятельства, проходящие чрез эту будничную жизнь, чуть-чуть

[1] См. Ф. М. Достоевский, Письма, т. II, стр. 320.
[2] «Гражданин», 1873, № 28, стр. 791. Заметка «Поток жизни неудержим».
[3] Там же, № 1, стр. 22.

только усиливают колорит и освещение, но не создают ничего нового и не могут создать, ибо чтобы тип был удачен, он должен слагаться из пережитого всяким, автором и читателями, будничного, так сказать, духовного материала.

Нам говорят в ответ: правда, типов нет, но знаете ли, почему их нет? — потому что их нет в нашей современной жизни.

Трудно с этим безусловно согласиться всякому, кто маломальски углубился в недра нашей нынешней русской жизни.

Туберозов «Соборян», не есть ли это современный тип с значением высокохудожественного произведения? Если это тип, то один уж этот факт доказывает, что в нынешней нашей жизни типы есть» [1].

О «вторых», или второстепенных, образах «Соборян» здесь вовсе нет упоминаний. Общность оценки образа Савелия Туберозова в обеих рецензиях несомненна. Правда, в связи с этим вопрос об авторстве рецензии на «Соборян» можно было бы повернуть в сторону кого-либо другого из сотрудников «Гражданина», например В. Ф. Пуцыковича. Но это маловероятно, если принять во внимание и стиль и ход мыслей в других статьях и заметках этого журналиста. Между тем своеобразие манеры изложения Ф. М. Достоевского в рецензии на «Соборян» выступает очень рельефно.

В дополнение к тому, что уже было указано, можно прибавить, что к стилю и образам Достоевского ведет в рецензии на «Соборян» ироническое сопоставление современной ругательной критики с уровнем мнений пушкинского капитана Миронова.

«Мы не высказали здесь и десятой доли тех соображений, которые неотвязно роятся у нас в голове ввиду такого замечательного созданья, как «Соборяне», — но это дело подробной, обстоятельной критической статьи — только не ругательной, заметим в скобках для иных критиков, для которых критика и ругательство все еще синонимы и которые, несмотря на свою мнимую просвещенность и образованность, все еще стоят на уровне мнений блаженной памяти пушкинского коменданта Белогорской крепостцы, который не советует молодому Гриневу сочинять, потому что все сочинители пьяницы и т. д. Но старый солдат был человек добрый, а нынешние так называемые критики — ну да что говорить об этом. — Избави бог и нас от этаких судей!» (126).

Самая основная, центральная идея этой рецензии — противопоставление самобытных путей развития русской литературы истории литературы западноевропейской — также очень близка и дорога Достоевскому.

«Замечательно, что из всех европейских поэтов никто в такой степени не пренебрегает, как именно русские, всем тем, что в композиции, в сочинении можно назвать в одном слове интри-

---

[1] «Гражданин», 1873, № 1, стр. 22.

гой, т. е. преимущественно взаимодействием, комбинацией сил и личностей. Глубоко знаменательный, характерный факт! Как в самом деле проста постройка нашей трагедии, романа и даже лирики. Как проста наша трагедия в бессмертных созданиях Пушкина. Как всегда проста постройка романа у Тургенева, до того проста, что Запад назвал его «мастером новеллы» (а не романа). А простота в создании гр. Л. Толстого «Война и мир»! да всего не перечтешь!.. Как проста гениальная лирика Фета по глубине и непосредственности дарования (не по разносторонности) первого лирика новой Европы! Странно: наши поэты берут жизнь не в ее *сложности*, а в ее *глубине*. Форма романа между тем создана именно потребностью поэтической идеализации (типизирования) сложности жизни — и что же? Наши поэты менее всего романисты, а наши романисты прежде всего поэты, а потом уже романисты! Таков и г. Лесков в «Соборянах». За психологическим ростом Туберозова и близких к нему, исполненным — заметим это — с поразительною поэтическою силой, так что автор из полного, истинного юмориста-поэта переходит к концу в трагика-поэта, — за этим ростом, говорим мы, автор позабыл все остальное. Не веришь, что это остальное написано тем же поэтом, который создал Савелия Туберозова, до такой степени это все остальное слабо» (125—126).

Любопытны в этой рецензии мысли о построении и значении положительных и отрицательных типов. «Роман этот, созданьем которого Н. С. Лесков поставил вне всяких сомнений свое глубокое поэтическое дарование, есть вместе с тем чрезвычайно знаменательное, отрадное явление в нашей образованности. В сферу поэзии нашей автор вводит в первый раз лица из русского духовенства и притом с чисто поэтическим отношением к ним, т. е. ставит перед нами положительные типы из этой среды. Г. Лесков открывает таким образом для нашей поэзии новую, нетронутую еще ею жизненную среду русского общества и народа. Заслуга немаловажная сама по себе и получающая еще большую важность ввиду критического положения нашего общества. Опять, в тысячный и тысячный раз, наша поэзия, как и всегда, идет впереди общества и напоминает нам о наших силах среди нашего бессилья» (125).

Но рецензент очень отрицательно относится ко всем второстепенным персонажам романа (они-де все — отрицательные типы), особенно к образам мошенника Термосесова и Бизюкиной. «Эти двое последних составляют величайший поэтический грех уважаемого автора: это не только не типы, это даже не карикатуры, потому что для карикатуры в них совершенно нет соли — нет, это просто создания какого-то кошмара. Нам жаль, что поэт пренебрег здесь тою истиной, что и отрицательные типы существуют только поэтической правдой, т. е. если отрицательный тип занимает главную роль в создании, то он должен изумлять нас своею жизненною энергией и силой („Скупой

рыцарь", „Ричард III" и т. д.), так что в нас невольно теснится мысль: „Боже, какая роскошь жизни, и на что́ все это пошло!" или, если отрицательный тип, или, вернее, отрицательная фигура, играет второстепенную роль, то она в крайнем случае должна быть по крайней мере дополнительною краской, или же она — ничто, т. е. чистый промах художника! В настоящем случае автор — чего не сделает ни один художник — предлагает нам поверить на слово, что подобное, ничем не мотивированное, голословное уродство, как Термосесов или Бизюкина, имеют в себе что-либо от плоти и крови создания, т. е. вместо художественного типа автор открывает нам в своем создании прореху, которая так и остается прорехой и только разрывает его композицию» (126).

Критика способов изображения «вторых лиц» и второстепенных обстоятельств в композиции «Соборян» Лескова находится в полном соответствии с теми новыми приемами романной композиции, которые в это время вырабатывались Достоевским применительно к «Подростку». 14 октября 1874 года Достоевский сделал такую запись в своих черновых тетрадях:

«В ходе романа держать непременно 2 правила: 1-е правило. Избежать ту ошибку в *Идиоте* и в *Бесах*, что второстепенные происшествия (многие) изображались в виде недосказанном, намеченном, романическом, тянулись через долгое пространство, в действии и сценах, но без малейших объяснений, в угадках и намеках, вместо того чтобы *прямо объяснить истину*. Как второстепенные эпизоды они не стоили такого капитального внимания читателя и даже, напротив, тем самым затемнялась главная цель, а не разъяснялась, именно потому, что читатель, сбитый на проселок, терял большую дорогу, путался вниманием. Стараться избегать и второстепенностям отводить место незначительное, совсем короче, а действие совокупить лишь около героя. 2-е правило в том, что герой — Подросток. А остальное все второстепенность, даже *Он* (т. е. Версилов. — *В. В.*) второстепенность.

Поэма в Подростке и в идее его, или лучше сказать — в Подростке единственно, как в носителе и изобретателе своей идеи» [1].

Не менее интересны и соответствуют позднейшим суждениям Достоевского о лесковской манере замечания рецензента о языке Лескова. Рецензент сначала отмечает «фокусы» и «серые пятна» в художественных картинах Лескова: «Вообще г. Лесков как будто небрежен, к сожалению, в технике и в этом смысле не мастер; не мастер он подчас и в языке, но у него возможен (и это много значит!) *свой* язык, потому что при настоящей его невыделанности сухость его красок, в противоположность глубине поэтического замышления, производит какой-то особенный эффект (и это должно очень чувствоваться образованным чита-

[1] Георгий Чулков, Как работал Достоевский, стр. 257—258.

телем), хотя этим мы вовсе еще не хотим сказать, что г. Лескову ничего не остается делать и желать относительно языка» (126).

Вот текст рецензии Достоевского на «Соборян» полностью:

«Роман этот, созданьем которого Н. С. Лесков поставил вне всяких сомнений свое глубокое поэтическое дарование, есть вместе с тем чрезвычайно знаменательное, отрадное явление в нашей образованности. В сферу поэзии нашей автор вводит в первый раз лица из русского духовенства и притом с чисто поэтическим отношением к ним, т. е. ставит перед нами положительные типы из этой среды. Г. Лесков открывает таким образом для нашей поэзии новую, нетронутую еще ею жизненную среду русского общества и народа. Заслуга немаловажная сама по себе и получающая еще большую важность ввиду критического положения нашего общества. Опять, в тысячный и тысячный раз, наша поэзия, как и всегда, идет впереди общества и напоминает нам о наших силах среди нашего бессилья!

На фоне бедной жизни уездного городка автор ставит перед нами трех духовных: бесшабашного потомка малорусских казаков, сангвиника-богатыря, вдового дьякона Ахиллу Десницына, до седых волос сохранившего почти детскую непосредственность; затем тщедушного, жиденького холерика, который «есть, как бы его нет», маленького священника Захарию Бенефактова, женатого и окруженного толпою детей, мал мала меньше, и, наконец, главное лицо всей хроники, массивного и маститого, вызывающего к себе всеобщее уважение, бездетного, хоть и женатого, семидесятилетнего старика, протоиерея Савелия Туберозова, одиноко «божие живое дело» несущего, несущего его на одних своих плечах среди тупого или пассивного захолустья, среди консисторской и прочей «мерзости запустения»... Что за лицо! С первой страницы хроники, с первых — что называется — ударов кисти художника, просто и естественно, как сама жизнь, вырастает эта чудесная, величавая фигура, раз увидев которую, никогда ее не забудешь. Та великая, «непомерная» душевная сила, которою испокон веку велась, ведется и будет вестись история наша, — сила, известная в мире под именем великорусского племени русского народа, — эта великорусская сила — душа стоит теперь перед нами, перед совестью и сознаньем так называемого образованного русского общества, неотразимо стоит, облекшаяся в плоть и кровь до осязательной очевидности, от которой мы попятились бы, может быть, ввиду ее энергии, назад, если бы она не стояла на этот раз, в творческом воображении поэта, в священнических ризах, примиренная с нами евангелием, своими страданьями, страданьями глухими, страданьями в мелкоте обыденности, примиренная с нами и со всей жизнью не только священником Бенефактовым, вдруг перед нами выросшим, на предсмертной исповеди Туберозова, из нищего духом человечка в апостола — нет, больше, примиренная с нами чудным светом искусства — да обаяньем высокой поэзии, — не гаерским обличительством, глумящимся над жизнью в своем личном бессилии, никому не сладком, да никому и не нужном. Тихо и сильно, как всякая настоящая жизнь, проходит перед нами это глубокое лицо, живое до способности к комизму и серьезное до высокого, до трагизма, до слез. Но в своей примиренности, в чистом сиянии искусства, оно стоит перед нами еще неотразимее, еще сильнее, чем если б поэт вздумал обратиться — если б это было возможно — в грошового обличителя, наставителя, моралиста и т. п. Все кругом него в романе, все, в чем есть живая душа, все тяготеет к нему, как к силе, как к сердцу своему, а оно — это лицо — стоит одиноко, несмотря на привязанность к себе паствы, на общее уважение, на близость им только и дышащей, любящей жены. «Ты разве не одинок?» говорит ему чуть ли не столетняя екатерининская боярыня, принимая его у себя в барской усадьбе. «Что ж, разве твоя жена все понимает, чем ты, как умный человек, можешь поскорбеть и поболеть! — Любить? Да ты ее любишь сердцем, а помыслами души все-таки одинок стоишь! Не жалей меня, что я одинока! Всяк, брат, кто в семье дальше братнего носа смотрит и между своими одиноким себя увидит!» — Да, перед нами одно из лиц, которые редко

бывают не одиноки: это — служители не людей, а дела, не собственной личности, не своего жалкого самолюбьишка, а идеи, служители, по превосходному выражению автора, «божьего живого дела».

Созданье этого нового типа в нашей поэзии, типа чуть-чуть не центрального (по его близости к сердцу жизни), есть дело большое, есть плод соединения пристального, любовного изучения родной жизни с сильным поэтическим вдохновением. — Замечательно, что из всех европейских поэтов никто в такой степени не пренебрегает, как именно русские, всем тем, что́ в композиции, в сочинении можно назвать в одном слове интригой, т. е. преимущественно взаимодействием, комбинацией сил и личностей. Глубоко знаменательный; характерный факт! Как в самом деле проста постройка нашей трагедии, романа и даже лирики. Как проста наша трагедия в бессмертных созданиях Пушкина. Как всегда проста постройка романа у Тургенева, до того проста, что Запад назвал его «мастером новеллы» (а не романа). А простота в создании гр. Л. Толстого «Война и мир»! да всего не перечтешь!.. Как проста гениальная лирика Фета, по глубине и непосредственности дарования (не по разносторонности) первого лирика новой Европы! Странно: наши поэты берут жизнь не в ее сложности, а в ее глубине. Форма романа между тем создана именно потребностью поэтической идеализации (типизирования) сложности жизни — и что же? наши поэты менее всего романисты, а наши романисты прежде всего поэты, а потом уже романисты! Таков и г. Лесков в «Соборянах». За психологическим ростом Туберозова и близких к нему, исполненным — заметим это — с поразительною поэтической силой, так что автор из полного, истинного юмориста-поэта переходит к концу в трагика-поэта, — за этим ростом, говорим мы, автор позабыл все остальное Не веришь, что все остальное написано тем же поэтом, который создал Савелия Туберозова, — до такой степени это все остальное слабо. Фабула всей хроники проста донельзя. Между тем автор хотел быть — и совершенно справедливо — не только поэтом, но и романистом. Автор очень хорошо слышит, что надлежащая обстановка, надлежащие перипетии не только дали бы прекрасную раму его героям, но и превосходно осветили бы их и осветились бы ими сами. Автор хотел быть романистом, но здесь уж он не является художником, мастером дела. Нужны ль ему, как романисту, вторые лица, они (за исключением остающихся на дальнем плане, как Плодомасов, Пизонский, которые действительно прекрасны) — или совершенно бледны и бескровны, как весь персонаж уездных властей, или слишком готовы на все для автора, слишком марионетны, как межеумок Препотенский, или слишком докучливы своею растянутостью, как два карлика, которыми, впрочем, автор мотивирует прекрасные страницы своей хроники, или же, наконец, совершенно невозможны и отвратительны, как т. наз. нигилисты. мошенник Термосесов и Бизюкина: эти двое последних составляют величайший поэтический грех уважаемого автора: это не только не типы, это даже не карикатуры, потому что для карикатуры в них совершенно нет соли — нет, это просто создания какого-то кошмара. Нам жаль, что поэт пренебрег здесь тою истиной, что и отрицательные типы существуют только поэтическою правдою, т. е., если отрицательный тип занимает главную роль в создании, то он должен изумлять нас своею жизненною энергией и силой («Скупой рыцарь», «Ричард III» и т. д.), так что в нас невольно теснится мысль: «Боже, какая роскошь жизни, и на что́ все это пошло!» или, если отрицательный тип, или, вернее, отрицательная фигура, играет второстепенную роль, то она в крайнем случае должна быть по крайней мере дополнительною краской, или же она — ничто, т. е. чистый промах художника! В настоящем случае, автор — чего не сделает ни один художник — предлагает нам поверить на слово, что подобное, ничем не мотивированное, голословное уродство, как Термосесов или Бизюкина, имеют в себе что-либо от плоти и крови создания, т. е. вместо художественного типа автор открывает нам в своем создании прореху, которая так и остается прорехой и только разрывает его композицию. Нужны ли автору, как романисту, переходы, пункты отдыха для пораженного взволнованного читателя, нежные краски для противовеса резким, сильным, в целом всей композиции, он впадает в фокусы, каково,

наприм., брезжущее утро, рисующееся каким-то жертвоприношением индийской богине Кали и разрешающееся потом в ничто, т. е. в совершенно для нас не нужное купанье исправника, лекаря, дьякона и др., впадает, что еще хуже, в крайность, и где же, в потрясающей последней части! неужели и вправду нельзя было обойтись без такой длинной, скучной, вялой партии как поимка черта дьяконом, и все это почти только для того, чтобы мотивировать смерть Ахиллы от простуды! Нет, такой поэт, как г. Лесков, сам не может верить, чтобы подобные места были чем-либо иным, как только серыми пятнами на его превосходной картине. Счастливое и блестящее исключение из таких переходных сцен составляет изображение грозы, застигшей Туберозова в его поездке по благочинию в дубраве среди наших русских бесконечных полей; но опять не столько мастерство исполнения, сколько глубоко поэтическая концепция чарует здесь читателя. Вообще г. Лесков как будто небрежен, к сожалению, в технике и в этом смысле не мастер; не мастер он подчас и в языке, но у него возможен (и это много значит!) свой язык, потому что при настоящей его невыделанности сухость его красок, в противоположность глубине поэтического замышления, производит какой-то особенный эффект (и это должно очень хорошо чувствоваться образованным читателем), хотя этим мы вовсе еще не хотим сказать, что г. Лескову ничего не остается делать и желать относительно языка. Мы не высказали здесь и десятой доли тех соображений, которые неотвязно роятся у нас в голове ввиду такого замечательного создания, как «Соборяне», — но это дело подробной, обстоятельной критической статьи — только не ругательной, заметим в скобках для иных критиков, для которых критика и ругательство все еще синонимы и которые, несмотря на свою мнимую просвещенность и образованность, все еще стоят на уровне мнений блаженной памяти пушкинского коменданта Белогорской крепостцы, который не советует молодому Гриневу сочинять, потому что все сочинители пьяницы и т. д. Но старый солдат был человек добрый, а нынешние так называемые критики — ну да что говорить об этом.— Избави бог и нас от этаких судей! Как бы то ни было, человек, написавший «Соборян», т. е. создавший тип Туберозова, не может не быть истинным поэтом, имя которого не пропадет. Если наши беглые заметки попадутся уважаемому писателю, мы просим его принять наши упреки лишь как выражение нашего нелицемерного уважения к его несомненно крупному дарованию. Нам кажется, что при последующих изданиях книги он мог бы очистить свое создание от ошибок и недоделок. Хронике его желаем как можно больше читателей» (125—126).

4

У нас нет обобщающих работ по истории и теории русского романа. Не сделано даже попытки выяснить национально-специфические черты в развитии типов, форм и вариаций русской романной литературы. Между тем вопрос о путях развития национального русского романа, о его жанровых разновидностях остро встал еще в 40-е годы. По мнению И. С. Тургенева, в том, что Гоголь «свои „Мертвые души" назвал поэмой, а не романом, — лежит глубокий смысл» [1]. В 60-е годы своеобразие жанров русской литературы, близких к роману и даже называемых романами, стало очевидным.

О том, что Достоевский любил применять к своим произведениям термин *поэма*, писалось много. О замысле «Жития

[1] И. С. Тургенев, Собр. соч., т. 12, М. 1956, стр. 122.

великого грешника» он писал: «Это... поэма настоящая»[1]. Он хотел осуществить «синтез художественной и поэтической идеи». В «Дневнике писателя» Достоевский говорит о будущем «Подростке»: «Поэма готова и создалась прежде всего как и всегда должно быть у романиста»[2]. «Роман есть дело поэтическое»[3]. Себя Достоевский обычно называл поэтом[4]. «Будучи больше поэтом, чем художником, я вечно брал темы не по силам себе», — жаловался он А. Майкову[5].

Противопоставление поэтов и романистов ярко выступает и в резенции Ф. М. Достоевского на «Соборян» Лескова. Здесь же находит яркое выражение мысль о своеобразии путей развития русского романа.

Вопрос о русском романе и путях его развития волновал не только Достоевского, но и Толстого. В 1865 году в письме к М. Н. Каткову по поводу романа «1805 год» (начало «Войны и мира») Л. Н. Толстой писал: «Предисловие я не мог, сколько ни пытался, написать так, как мне хотелось. Сущность того, что я хотел сказать, заключалась в том, что сочинение это не есть роман и не есть повесть и не имеет такой завязки, что с развязкой у нее [уничтожается] интерес. Это я пишу вам к тому, чтобы просить вас в оглавлении и, может быть, в объявлении не называть моего сочинения романом. Это для меня очень важно, и потому очень прошу вас об этом»[6].

Таким образом, Л. Н. Толстого уже в 60-е годы не удовлетворяет определившаяся форма западноевропейского романа. Он задумывается над вопросом о самостоятельном развитии жанров русской художественно-повествовательной литературы, русского прозаического эпоса.

Работая над предисловием к «Войне и миру», Л. Толстой с разных сторон подходил к вопросу о романе и о специфических особенностях развития этой формы в русской литературе:

«Больше всего меня стесняют предания, как по форме, так и по содержанию. Я боялся писать не тем языком, которым пишут все, боялся, что мое писанье не подойдет ни под какую форму ни романа, ни повести, ни поэмы, ни истории...

Теперь, помучившись долгое время, я решился откинуть все эти боязни и писать только то, что мне необходимо высказать, не заботясь о том, что выйдет из всего этого, и не давая моему труду никакого наименования.

---

[1] Ф. М. Достоевский, Письма, т. II, стр. 161.

[2] Ф. М. Достоевский, т. 11, Дневник писателя за 1873 и 1876 годы, стр. 147.

[3] Ф. М. Достоевский, Письма, т. I, стр. 430.

[4] См. Л. П. Гроссман, Достоевский-художник. Сб. «Творчество Достоевского», изд. АН СССР, М. 1959, стр. 336—337.

[5] Ф. М. Достоевский, Письма, т. II, стр. 291.

[6] Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 61, стр. 67. Ср. «Лев Толстой об искусстве и литературе». Под редакцией К. Н. Ломунова, т. I, «Сов. писатель», 1958, стр. 254.

Печатая начало предлагаемого сочинения, я не обещаю ни продолжения, ни окончания его. Мы, русские, вообще не умеем писать романов в том смысле, в котором понимают этот род сочинений в Европе, и предлагаемое сочинение не есть повесть, в нем не проводится никакой одной мысли, ничто не доказывается, не описывается какое-нибудь одно событие; еще менее оно может быть названо романом, с завязкой, постоянно усложняющимся интересом и счастливой или несчастливой развязкой, с которой уничтожается интерес повествования...»

«Предлагаемое теперь сочинение ближе всего подходит к роману или повести, но оно не роман, потому что я никак не могу и не умею положить вымышленным мною лицам известные границы, как-то: женитьба или смерть после которых интерес повествования бы уничтожился. Мне невольно представлялось, что смерть одного лица только возбуждала интерес к другим лицам и брак представлялся большей частью завязкой, а не развязкой интереса. Повестью же я не могу назвать моего сочинения потому, что я не умею и не могу заставлять действовать мои лица только с целью доказательства или уяснения какой-нибудь одной мысли или ряда мыслей.

Причина же, почему я не могу определить, какую часть моего сочинения составит печатаемое теперь, состоит в том, что я не знаю и сам для себя не могу предвидеть, какие размеры примет все сочинение.

Задача моя состоит в описании жизни и столкновений некоторых лиц в период времени от 1805 до 1856 года» [1].

Позднее (в 1893 г.) Л. Н. Толстой заносит в записную книжку такое суждение: «Форма романа прошла» [2].

В «Дневнике» за тот же год пишет: «Форма романа не только не вечна, но она проходит. Совестно писать неправду, что было то, чего не было. Если хочешь что сказать, скажи прямо» [3]. И год спустя: «Романы кончаются тем, что герой и героиня женились. Надо начинать с этого, а кончать тем, что они разженились, т. е. освободились. А то описывать жизнь людей так, чтобы обрывать описание на женитьбе, это все равно что, описывая путешествие человека, оборвать описание на том месте, где путешественник попал к разбойникам» [4].

В статье «Что такое искусство?» Л. Н. Толстой заявлял: «Если же талантливый к словесному искусству человек хочет писать повести и романы, то ему надо только выработать в себе

---

[1] Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 53—56. Ср. «Лев Толстой об искусстве и литературе», т. I, стр. 372—373, 374.

[2] Там же, т. 52, стр. 239. Ср. «Лев Толстой об искусстве и литературе», т. I, стр. 279.

[3] Там же, стр. 93. Ср. «Лев Толстой об искусстве и литературе», т. I, стр. 280.

[4] Там же, стр. 136. Ср. «Лев Толстой об искусстве и литературе», т. I, стр. 281

слог, т. е. выучиться описывать все, что он увидит, и приучиться запоминать или записывать подробности. Когда же он овладел этим, то он может уже не переставая писать романы и повести, смотря по желанию или требованию: исторические, натуралистические, социальные, эротические, психологические или даже религиозные, на которые начинают появляться требования или мода. Сюжеты он может брать из чтения или пережитых событий, характеры же действующих лиц может списывать с своих знакомых.

И такие романы и повести, если только они будут уснащены хорошо подмеченными и записанными подробностями, лучше всего эротическими, будут считаться произведениями искусства, хотя бы в них не было и искры пережитого чувства»[1].

А. Б. Гольденвейзер записал такое рассуждение Л. Толстого о форме в словесном искусстве (1902 г.):

«Я думаю, что каждый большой художник должен создавать и свои формы. Если содержание художественных произведений может быть бесконечно разнообразно, то также — и их форма. Как-то в Париже мы с Тургеневым вернулись домой из театра и говорили об этом, и он совершенно согласился со мной. Мы с ним припоминали все лучшее в русской литературе, и оказалось, что в этих произведениях форма совершенно оригинальная. Не говоря уже о Пушкине, возьмем «Мертвые души» Гоголя. Что это? Ни роман, ни повесть. Нечто совершенно оригинальное. Потом — «Записки охотника» — лучшее, что Тургенев написал. Достоевского «Мертвый дом», потом, грешный человек, — «Детство», «Былое и думы» Герцена, «Герой нашего времени»[2].

Таким образом, по мнению Л. Н. Толстого, основной путь русской реалистической литературы XIX века пролегает не в сфере романа западноевропейского образца, например романа тургеневского типа, а проходит через разнообразные жанры, смежные с романом и отчасти близкие к нему, но совершенно оригинальные и самобытные по своей структуре.

Любопытны записи доктора Д. Маковицкого, воспроизводящие мнение Л. Толстого о романе (1906 г.):

«Лев Николаевич сказал в том смысле, что писание романов — пережиток, кончилось... серьезное отношение к ним. Теперь пишут на одно копыто и нечего им — и французам и англичанам — сказать и некому их читать. Так нельзя теперь писать, что „была хорошая погода, он стоял под окном". Есть что писать, так писать просто: „Я сидел за столом". Теперь это кончилось и слава богу»[3]. Ср. у А. П. Чехова в рассказе «Ионыч».

---

[1] Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 30, стр. 120. Ср. «Лев Толстой об искусстве и литературе», т. I, стр. 290.

[2] А. Б Гольденвейзер, Вблизи Толстого, т. I, М. 1922, стр. 93. Ср. «Лев Толстой об искусстве и литературе», т. I, стр. 300.

[3] «Лев Толстой об искусстве и литературе», т. I, стр. 310.

Показательно, что и ряд других русских писателей реалистов отходил от формы романа, предпочитая, например, жанры хроники, записок, воспоминаний, автобиографических очерков. Таков был Лесков. Следовательно, различия стилей русского реализма сказывались и в индивидуальном преобразовании и развитии жанровых форм романа, повести.

Подчеркивая богатство и разнообразие жанров в творчестве Лескова, литературоведы уже отмечали особенную склонность этого писателя к жанру хроники. В «Детских годах (Из воспоминаний Меркула Праотцова)» он так писал о преимуществах хроникальной композиции:

«Я думаю, что я должен непременно написать свою повесть, или, лучше сказать, — свою исповедь. Мне это кажется вовсе не потому, чтобы я находил свою жизнь особенно интересною и назидательною. Совсем нет: истории, подобные моей, по частям встречаются во множестве современных романов — и я, может быть, в значении интереса новизны не расскажу ничего такого нового, чего бы не знал или даже не видел читатель, но я буду рассказывать все это не так, как рассказывается в романах, — и это, мне кажется, может составить некоторый интерес, и даже, пожалуй, новость, и даже назидание.

Я не стану усекать одних и раздувать значение других событий: меня к этому не вынуждает искусственная и неестественная форма романа, требующая закругления фабулы и сосредоточения всего около главного центра. В жизни так не бывает. Жизнь человека идет как развивающаяся со скалки хартия, и я ее так просто и буду развивать лентой...» [1]

В письме к И. С. Аксакову от 19 февраля 1881 года Лесков писал также об этом принципе развития сюжета и хроникального повествования: «Все это развивается свитком, лентой без апофеоза, даже без кульминационной точки» [2].

Таким образом, Лесков противопоставляет композиционные принципы литературной хроники «искусственной и неестественной форме романа».

В письме к И. С. Аксакову (23 марта 1875 г.) Лесков так отзывается об «Анне Карениной» Л. Толстого:

«Я считаю это произведение весьма высоким и просто как бы делающим эпоху в романе. Недостаток (и то ради уступок общему говору) нахожу один — так называемая «любовная интрига» как будто не развита... Любовь улажена не по-романическому, а как бы для сценария... Не знаю, понятно ли я говорю? Но я думаю: не хорошо ли это? Что же за закон непременно так, а не этак очерчивать эти вещи? Но если это и недостаток, то во всяком случае он не более как пылинка на картине, исполненной

---

[1] Н. С. Лесков, Собр. соч., М. 1957, т. 5, стр. 279.

[2] См. статью В. А. Гебель «Лесков» в «Истории русской литературы», т. IX, ч. 2, М.—Л. 1956, стр. 145.

невыразимой прелести изображения жизни современной, но не тенденциозной (что так испортило мою руку)»[1].

Очень интересны соображения Н. С. Лескова о романе, высказанные им в письме к Ф. И. Буслаеву (от 1 июня 1877 г.) и навеянные чтением буслаевской брошюры «О значении современного романа и его задачах»:

«Писатель, который понял бы настоящим образом разницу романа от повести, очерка или рассказа, понял бы также, что в сих трех последних формах он может быть *только* рисовальщиком, с известным запасом вкуса, умения и знаний; а затевая ткань романа, он должен быть еще и мыслителем, должен показать живые создания своей фантазии в отношении их к данному времени, среде и состоянию науки, искусства и весьма часто политики. Другими словами, если я не совсем бестолково говорю, у романа, то есть произведения, написанного настоящим образом, по настоящим понятиям о произведении этого рода, не может быть отнято некоторое, — не скажу «поучительное», а толковое, разъясняющее смысл значение. У нас же думают, что для этого нужна та мерзость, которая называется «направлением», или «тенденциею»... Роману нет нужды насильственно придавать *служебного* значения, но оно должно быть в нем как органическое качество его сущности. Если же нет этого в романе, то, значит, он не берет всего того, что должен взять роман, и не имеет основания называться романом. Тут, конечно, есть исключения, которые сами собой очевидны (например, романы чисто любовные, каковых, впрочем, теперь немного и скоро будет еще менее). Но и в повести, и даже в рассказе должна быть своя служебная роль, — например, показать в порочном сердце тот уголок, где еще уцелело что-нибудь святое и чистое...»

Лесков указывает на необходимость сопоставительной характеристики отличительных признаков романа сравнительно с жанрами новеллы, очерка, повести.

«О самом приеме, или манере постройки романа, я с Вами еще более согласен и не далее как в прошлом году говорил об этом с Иваном Сергеевичем Аксаковым, который хвалил меня за хронику «Захудалый род», но говорил, что я напрасно избрал не общероманический прием, а писал мемуаром, от имени вымышленного лица. Ив[ан] Серг[еевич] указывал мне даже места, где из-за вымышленного лица, от коего веден мемуар, проглядывала моя физиономия; но и он не замечал этого в дневнике Туберозова (в «Соборянах»). Однако, по вине моей излишней впечатлительности, это имело на меня такое действие, что я оставил совсем тогда созревшую у меня мысль написать «Записки человека без направления». Я не совсем убедился доводами Ивана Сергеевича, но как-то «расстроился мыслями» от расширившегося взгляда на мемуарную форму вымышленного худо-

[1] Н. С. Лесков, Собр. соч., т. 10, стр. 389.

жественного произведения. По правде же говоря, форма эта мне кажется очень удобною: она живее, или, лучше сказать, истовее рисовки сценами, в группировке которых и у таких больших мастеров, как Вальтер Скотт, бывает видна натяжка, или то, что люди простые называют: «случается точно, как в романе». Но, мне кажется, не только общего правила, но и преимущества одной манеры перед другою указать невозможно, так как тут многое зависит от субъективности автора. Вопрос этот очень интересен, но я боюсь, не пришлось бы его в конце концов свести к старому решению, что «наилучшая форма для каждого писателя та, с какою он лучше управляется». От Вас, я думаю, будут ожидать более разносторонней критики различных приемов и манер, а не генерального решения в пользу одной из них. И таковые ожидания, надо признаться, будут правильны, а исполнение их плодотворно для слушателей, и Вы принесете им немалую услугу и всей литературе, совсем сбившейся и неведомо куда вьющейся без критики» [1].

«Жанр хроники, основанной не на романтической фабуле, а на временном изображении событий» определяет композицию «Соборян». В письме к А. А. Краевскому, редактору «Отечественных записок», где печатались «Соборяне», Лесков писал: «Усердно прошу Вас (и сам на это осмеливаюсь) в объявлении при следующей книжке не печатать «большое бел[летристическое] произведение», а объявить прямо... *«Романическая хроника»* — «Чающие движения воды», ибо это будет хроника, а не роман. Так она была задумана, и так она и растет по милости божией. Вещь у нас малопривычная, но зато поучимся» [2].

Проф. Л. П. Гроссман так отзывался об «особых повествовательных жанрах», созданных Лесковым: «Отступая от традиционных форм персональных повестей и романов с господством главного героя, с очерченным фабульным кругом и четким сюжетным финалом, Лесков развивает новые виды беллетристического письма. Здесь и рассказ-обозрение, как сам он определяет одно из своих произведений в письме к Л. Н. Толстому, то есть бессюжетное художественное раскрытие современной темы; здесь и целые серии полухудожественных очерков, представляющих собою ряд эпизодов и воспоминаний, разработанных в живой повествовательной форме, подчас даже близкой к фельетонному жанру или журнальной статье. В «Рассказах кстати», в «Мелочах архиерейской жизни», в «Печерских антиках», в исторических новеллах и других циклах Лескова сказывается его замечательное умение сочетать воедино «характерные анекдоты», житейские воспоминания и «картинки с натуры», чтоб в результате такой сложной и тонкой художественной перегонки получить новый повествовательный сплав» [3].

---

[1] Н. С. Лесков, Собр. соч., т. 10, стр. 450—452.
[2] Там же, стр. 260.
[3] Леонид Гроссман, Н. С. Лесков, Гослитиздат, 1945, стр. 306—307.

Таким образом, процесс расслоения и столкновения индивидуальных стилей в истории русской реалистической литературы был отчасти связан с многообразием жанровых форм, с их индивидуализацией, с отклонением или отходом от установившихся в западноевропейской и в русской литературе типов романа, повести, новеллы. Достоевский, сам будучи новатором в области романной формы, тонко заметил в своей рецензии на «Соборян», Лескова своеобразие жанрового развития русской литературы, несоответствие русских романов западноевропейским шаблонам. Однако острие критики Достоевского, направленной на сочинения Лескова, обращено не столько к жанрам его творчества, сколько к его стилю, к приемам изображения характеров и к манере осмысления и воспроизведения действительности.

5

Писатель, по словам Достоевского, «должен знать до мельчайшей точности (исторической и текущей) изображаемую действительность»[1]. Вместе с тем «вся действительность не исчерпывается насущным, ибо огромною своею частию заканчивается в нем в виде еще подспудного, невысказанного будущего Слова», — замечает Достоевский в своей Записной книжке[2]. Эти критерии и легли в основу анализа стиля, композиции и характерологии лесковского реализма.

В «Дневнике писателя» в главе VII «Смятенный вид» Достоевский касается «Запечатленного ангела» Лескова лишь с одной стороны, со стороны художественного неправдоподобия описанных здесь происшествий. Повесть Лескова, по словам Достоевского, «отлично рассказана и заслуживает многих похвал, но вопрос: неужели это все правда? Неужели это все у нас могло произойти? То-то и есть что рассказ, говорят, основан на действительном факте» («Гражданин», 1873, № 8, стр. 225). Тут для Достоевского кроется суть вопроса об истинном или высшем реализме, о реализме в высшем смысле (мы сказали бы: о реализме психоидеологическом). По мнению Достоевского, задача искусства — не в воспроизведении «случайностей быта», а в обобщенном изображении того, что воплощает основные идейные и национально-характерологические явления и признаки современной эпохи, ее дух, динамику ее развития, что рисует и характеризует наиболее показательных ее представителей. Художник не должен «попадать в исключительность». И вот рассказ Лескова «очень занимателен», «прекрасен». Так, «очень занима-

[1] Ф. М. Достоевский, Письма, т. III, стр. 206.

[2] Л. П. Гроссман, Достоевский-художник Сб. «Творчество Достоевского», стр. 367. См. также «Записные тетради Ф. М. Достоевского», «Academia», М.—Л. 1935, стр. 179.

тельно рассказано, как одному господину, не совершенно маловажному чиновнику, захотелось сорвать с артели взятку, тысяч в пятнадцать» (224). «Затем началась *запутанная и занимательная* история о том, как был выкраден этот «Ангел» из собора» (224). Достоевским сочувственно подчеркиваются высокие достоинства стиля бесед раскольников об иконной живописи. «Особенно выдаются в рассказе беседы раскольников с англичанином об иконной живописи. Это место серьезно хорошо, лучшее во всем рассказе» (224).

Несмотря на эти литературные достоинства лесковского рассказа, Достоевский склонен считать его «в некоторых подробностях почти неправдоподобным» (225). Кроме того, Достоевский отмечает «неловкости» у Лескова в развитии сюжета и в движении повествования. «К этим неловкостям г. Лесков способен; вспомним только конец диакона Ахиллы в его „Соборянах"» (224). Тут содержится скрытый намек на мнения и оценки, высказанные и в отзыве Достоевского о «Соборянах».

Что же отталкивает и даже возмущает или смущает Достоевского в стиле Лескова, в частности в повести «Запечатленный ангел»? Больше всего и прежде всего отсутствие правдоподобия, то есть понимания народной психологии, как она рисовалась Достоевскому в словесно-художественном плане, бытовая механизация поступков и действий, как бы освобожденная от глубокого внутреннего обоснования. Эта точка зрения, эта оценка Достоевского ярко выступает и дает себя знать в его изложении некоторых эпизодов лесковской повести, а также в прямых комментариях к ней.

«Чтобы поразить, отмстить и оскорбить, чиновник, раздраженный упорством неплатящих раскольников, взял сургуч и в виду всего собрания накапал его на лик образа и приложил казенную печать. Местный архиерей, увидав запечатленный лик святыни, изрек: «Смятенный вид», и распорядился поставить поруганную икону в соборе на окно. Г. Лесков уверяет, что слова архиерея и распоряжение отнести поруганную икону в собор, а не в подвал, будто бы очень понравились раскольникам» (224).

Остро иронически и даже прямо издевательски передается лесковское изложение «чуда» снятия печати с чудотворной иконы. Дело в том, что сказовому стилю Лескова, в качестве своей структурной основы опирающемуся на социальную или индивидуально-своеобразную «характерность» речи, чуждо многообразие речевых призм повествования, преломляющих субъективную (или субъектную) окраску (что так существенно для стиля Достоевского). Лесковский сказ, связанный с образом профессионально или сословно расцвеченного повествователя, движется лишь по одной линии — от рассказчика к автору, хотя и может застывать и показываться на разных точках этой линии. Достоевский именно в таком ракурсе, в аспекте раскольничьей характерности и изображает лесковского архиерея. «И вот

в критическую минуту случилось чудо: от новой запечатленной иконы видели свет (правда, видел только один человек), а икона, когда ее принесли, оказалась незапечатленною, т. е. без сургуча на лике. Это так поразило принесшего его раскольника, что он тут же отправился в собор к архиерею и во всем ему покаялся, причем владыко простил и изрек: «Это тебе должно быть внушительно теперь, где вера действеннее: вы, говорит, плутовством с своего Ангела печать свели, а наш сам с себя ее снял и тебя сюда привел». Чудо так поразило раскольников, что они всею артелью, сто пятьдесят или около человек, перешли в православие» (224). Архиерей выражается в том же стиле и духе, как будущий рассказчик «Левши». А раскольники ведут себя ничем не лучше «болванчиков» из романов и повестей Писемского.

Еще более язвительный характер носит у Достоевского критика идеологических и психологических основ развития характеров и поступков в «Запечатленном ангеле». Достоевский, исходя из своего понимания русского народа и свойственной ему жажды правды, считает, что переход артели раскольников в православие вызван их восприятием освобождения иконы ангела от печати как «чуда». Сочинение Лескова — «это повесть, рассказанная одним бывшим раскольником на станции в рождественскую ночь о том, как все они, раскольники, человек сто пятьдесят, целою артелью перешли в православие, вследствие чуда» (224). Ср.: «И вот в критическую минуту случилось чудо...»

Но Лесков как бы испугался образа чуда и поспешил его разъяснить, освободиться от него.

Естественно, что конец повести, выясняющий, что никакого чуда и не было, вызывает глубоко отрицательную оценку со стороны Достоевского. В этой оценке Достоевский был не одинок. Литературная критика того времени единодушно осуждала развязку повести. Указывалось, между прочим, что обращение раскольников в православие носит «водевильно-комический» характер»[1]. Однако Ф. М. Достоевский «неловкость» конца повести Лескова склонен рассматривать как одно из типичнейших проявлений органических недостатков поэтики и художественно-идеологической системы его литературного направления. «Он, кажется, испугался, что его обвинят в наклонности к предрассудкам, и поспешил разъяснить чудо. Сам же рассказчик, т. е. мужичок, бывший раскольником, «весело» у него сознается, что на другой день после их обращения в православие доискались,

---

[1] С. Т. Герцо-Виноградский, Очерки современной журналистики. «Одесский вестник», 1873, № 88, 25 апреля. Сам Лесков признавался, что конец «Запечатленного ангела» он формировал под давлением М. Н. Каткова. В воспоминаниях И. А. Шляпкина о Лескове приводятся такие признания писателя: «Долго-де я был под влиянием Каткова: в окончании «Запечатленного ангела» и в «Расточителе». «Русская старина», 1895, XII, стр. 214.

почему распечатлелся Ангел. Англичанка не осмелилась закапать лик хотя и не освященной иконы, а сделала печать на бумажке и подвела ее под края оклада. В дороге бумажка, конечно, соскользнула и Ангел распечатлелся. Таким образом, отчасти и непонятно, почему раскольники остались в православии, несмотря на разъяснение чуда? Конечно, от умиления и от ласки простившего их архиерея? Но взяв в соображение твердость и чистоту их прежних верований, взяв в соображение посрамление их святыни и надругание над святынею их собственных чувств, взяв в соображение, наконец, вообще характер нашего рассказа, вряд ли можно объяснить обращение раскольников одним умилением, — да и к чему, к кому? В благодарность за одно только прощение архиерея? Ведь понимали же они — даже лучше других — что́ именно на самом деле должна бы означать власть архиерея в церкви, а потому и не могли бы умилиться чувством к той церкви, где архиерей, после такого неслыханного, всенародно-бесстыдного и самоуправного святотатства, которое позволил себе взяточник-чиновник, касающегося как раскольников, так равно и всех православных, ограничивается лишь тем, что говорит с воздыханием: «Смятенный вид!», и не в силах остановить даже второстепенного чиновника от таких зверских и ругательных для религии действий.

И вообще в этом смысле повесть г. Лескова оставила во мне впечатление болезненное и некоторое недоверие к правде описанного» (224—225).

Далее Достоевский говорит уже не только о неправдоподобии лесковской развязки, но и о внутреннем общественном смысле, об идейном существе ее и о вытекающих отсюда жизненных выводах, которые не могут не противоречить художественному замыслу самого Лескова:

«Вообразим только такой случай: положим, где-нибудь теперь, в какой-нибудь православной церкви, находится древняя чудотворная икона, повсеместно чтимая всем православием. Представим, что какая-нибудь артель раскольников целым скопом выкрадывает эту икону из собора, собственно чтобы иметь эту древнюю святыню у себя, в своей моленной. Все это, конечно, могло бы случиться. Представим, что лет через десять какой-нибудь чиновник находит эту икону, торгуется с раскольниками, чтобы добыть знатную взятку; они такой суммы дать не в силах и вот он берет сургуч и капает его на лик святыни с приложением казенной печати. Неужели от того только, что икона побыла некоторое время в руках раскольников, она потеряла свою святыню? Ведь и икона «Ангела», о которой рассказывает г. Лесков, была древле освященною православною иконою, чтимою до раскола всем православием? И неужели при сем местный архиерей не мог и не имел бы права поднять хоть бы палец в защиту святыни, а лишь с воздыханием проговорил: «Смятенный вид». Мои тревожные вопросы могут показаться нашим

образованным людям мелкими и предрассудочными, но я того убеждения, что оскорбление народного чувства во всем, что для него есть святого, — есть страшное насилие и чрезвычайная бесчеловечность. Неужели раскольникам не пришла в голову мысль: «Что же, как бы сей православный владыко защитил церковь, если бы обидчиком было еще более важное лицо?» Могли ли они с почтением отнестись к той церкви, в которой высшая духовная власть, как описано в повести, так мало имеет власти? Ибо чем же объяснить поступок архиерея как не малою властью его? Неужели равнодушием и леностью и неслыханным предположением, что он, забыв обязанность своего сана, обратился в чиновника от правительства? Ведь если уж такая нелепость зайдет в головы духовных чад его, то уж это всего хуже: православные дети его постепенно потеряют всякую энергию в деле веры, умиление и преданность к церкви, а раскол будет смотреть на православную церковь с презрением. Ведь значит же что-нибудь пастырь? Ведь понимают же это раскольники?» (225).

Таким образом, критика развязки «Запечатленного ангела» ведется Достоевским с точки зрения законов развития сюжета, подчиненного определенной идеологии, идеологии «православия», и с точки зрения соответственно представляемой правды народной. «Что́, если весь народ вдруг скажет себе, дойдя до краев своего безобразия и разглядев свою нищету: «Не хочу безобразия, не хочу пить вина, а хочу правды и страха божьего, а главное правды, правды прежде всего...» И не заключается ли все, все чего ищет он — в православии? Не в нем ли одном и правда и спасение народа русского, а в будущих веках и для всего человечества?» (226).

Следовательно, Достоевский с точки зрения своего понимания реалистических форм изображения простых людей, людей из народа, их характеров и с точки зрения своей поэтики сюжета, а также своего мировоззрения критикует повествовательные приемы Лескова как искусственные, механические, наивно, в силу примитивного рационализма, противоречивые, «неловкие».

Любопытно, что и сам Н. С. Лесков позднее, после разрыва с М. Н. Катковым, заявлял, что развитие сюжета «Запечатленного ангела» было несколько искусственным. В своих «Печерских антиках» (1882) в связи с высказанными в критических статьях скептическими замечаниями о подлинности изображенных в «Запечатленном ангеле» событий он делает очень любопытные признания: путешествие старовера с иконой по цепям через бурный Днепр получает своеобразное пародийное переосмысление, — как литературная трансформация жизненного эпизода — перехода в бурю через Днепр «по цепям, но не за иконой, а за водкой...»

Вместе с тем Лесков постепенно отступает и от тех художественно-идеологических замыслов, которые нашли воплощение в «Соборянах» и «Запечатленном ангеле». В письме к Л. И. Ве-

селитской (В. Микулич) 27 января 1893 года Лесков признавался: «...Теперь я бы не стал их («Соборян». — *В. В.*) писать, но я бы охотно написал: «Записки расстриги», и... может быть, еще напишу их... Клятвы разрешать; ножи благословлять; браки разводить; детей закрепощать; выдавать тайны; держать языческий обычай пожирания тела и крови; прощать обиды, сделанные другому; оказывать протекции у создателя или проклинать и делать еще тысячи пошлостей и подлостей, фальсифицируя все заповеди и просьбы «повешенного на кресте праведника», — вот что я хотел бы показать людям, а не Варнавкины кости!»[1]

Позднее, 18 мая 1894 года о том же Лесков писал Л. Толстому: «Я не хочу и не могу написать ничего вроде «Соборян» и «Запечатленного ангела»; но с удовольствием написал бы «Записки расстриги», героем для кот(орого) взял бы молодого, простодушного и честного молодого человека, кот(орый) пошел в попы с целью сделать, что можно ad maiorem Dei gloriam, и увидавшего, что там ничего сделать нельзя для славы бога. Но этого в нашем отечестве напечатать нельзя»[2].

6

В том литературно-стилистическом споре, который разгорается между Достоевским и Лесковым в 1873—1874 годах, рельефно выступают теоретические и конкретно-исторические противоречия в области вопросов социально-речевой характерологии, вопросов идейного осмысления и словесно-художественного воссоздания действительности в ее развитии или в перспективах совершенствования и будущего обновления (как того требовал Достоевский), в области проблем стиля авторского повествования и структуры образа автора, в сфере основных понятий и категорий стилистики художественной литературы.

В письме (неизданном) к художнице Е. Ф. Юнге (от 13 июля 1878 г.) Н. С. Лесков дает любопытное истолкование основных персонажей «Соборян», пользуясь своеобразными категориями своей поэтики и эстетики («пейзаж», «жанр» и формы «вдохновляющего», высокого искусства): «Рад и не рад, что Вам *так* понравился мой Ахилла. Вы должны были остановиться на *ином* лице, даже на двух, на трех. Ахилла добряк, прекрасного сердца и огромной личной преданности. Он написан хорошо, но он более *забавен,* чем возвышен. Задача художника в этом состоять не может. Это лицо *не поднимет духа* или *только трогает его.* Там есть поп Савелий, лицо цельное, сильное, поэтическое и вместе с тем вдохновенно гражданственное: человек разума, нежной любви, идеала и живой веры. Написав его, я почувствовал, что

[1] Н. С. Лесков, Собр. соч., т. 11, стр. 529.
[2] «Письма Толстого и к Толстому», М.—Л. 1928, стр. 167.

я имел высокое счастие что-то сделать, что может поднимать человека выше дел своекорыстия и плоти. Но там еще есть карлик Николай Афанасьич с деликатностию чувств; протопопица с идеальною любовью к мужу и калека Пизонский с красотою христианина, которая превыше всех красот. Неужто все это *заслонит* собою Ахилла?! Если бы это было так, то это было бы для меня большим огорчением. Тогда было бы, что пейзаж и жанр в искусстве выше картин вдохновляющих, как, напр., Мадонна Рафаэля и Гольбейна, Магдалина Тициана и Батони; но этого нельзя допустить без того, чтобы тем не унизить святое призвание искусства. *Ахилла жанр и не более того,* тогда как его товарищи — это олицетворение «благоволения в человецех», с которым 1800 лет назад род человеческий в лице Вифлеемских пастухов получил поздравление от ангелов, певших под небом. *Все, что не поднимает духа человеческого, не есть искусство в том священном его значении,* какое понимал Фидий, изваивая своего олимпийского Зевса, и которое еще более высоко разумеют художники-христиане. Сместите, пожалуйста, Ахиллу ступенями пятью пониже и полюбите тех, кто смирнее его, но во всем его выше»[1].

Как известно, в русской литературе 60-х годов занимали особенно значительное место «пейзаж» и «жанр» — описание «трущоб», где обитала ремесленная и мелкочиновничья беднота, трактиров и кабаков, московских и петербургских домов нищеты, углов и конур. С этим «жанром» были связаны и соответствующие «пейзажи». Чаще всего, как характеризовал эти очерки и фельетоны сам Достоевский, это была «совсем не литература, и с этой точки глупо рассматривать, а просто факты и полезные»[2].

Н. С. Лесков писал (4 января 1874 г.) П. К. Щебальскому об «Очарованном страннике». «Скажу одно: нельзя от картин требовать того, что Вы требуете. Это *жанр*, а жанр надо брать на одну мерку: искусен он или нет? Какие же тут проводить направления? Этак оно обратится в ярмо для искусства и удавит его, как быка давит веревка, привязанная к колесу. Потом: почему же лицо самого героя должно непременно стушевываться? Что это за требование? А Дон-Кихот, а Телемак, а Чичиков? Почему не идти рядом и среде и герою? Я знаю и слышу, что «Очарованный странник» читается живо и производит впечатление хорошее; но в нем, вероятно, менее достоинств, чем в «Ангеле». Конечно, это так, — только вытачивать «Ангелов» по полугода да за 500 р. продавать их — сил не хватает, а условия рынка Вы знаете, как и условия жизни»[3].

---

[1] Публикуется впервые по рукописи С. Шестерикова, хранящейся в архиве «Литературного наследства». Курсив мой. — *В. В.*

[2] Ф. М. Достоевский, Письма, т. I, стр. 352.

[3] Н. С. Лесков, Собр. соч., М. 1958, т. 10, стр. 360.

Лесков был мастером «пейзажа» и «жанра» (по аналогии с жанровой живописью). Некоторые из своих очерков и рассказов он так и назвал: «пейзаж и жанр», «маленький жанр»[1].

Сложность, разнообразие и новизна литературных форм и жанров, разрабатываемых Лесковым, уже бросались в глаза исследователям его творчества. «Пейзаж и жанр», «картинки с натуры», «рассказ-полубыль», рассказ-обозрение, рассказ-фельетон, мемуар, очерк-портрет, биография, хроника и анекдот — вот преобладающие, излюбленные жанры произведений Лескова. Есть у него и «рапсодии». Живописная расцветка быта и русских характеров с помощью красок народного и профессионально-группового выразительного слова была главной художественной задачей Лескова. Характерны его признания о технике и стилистике рассказа «Юдоль». «Это все правда, но сшивная, как лоскутное одеяло у орловских мещанок за Ильинкой. Время изображено верно, стало быть, и цель художественная выполнена. Лица тут есть и курские и тамбовские. Для моих целей (передать картину нравов) это все равно. На всей этой полосе нравы одинаковы, и что́ было в Орле, Курске и Тамбове, то все отлично мешается и укладывается на одной палитре, назвать же это воспоминаниями было нужно для того, чтобы показать, что это не вымысел. Это и не вымысел — это свод событий своего времени и одной природы в одну повесть»[2].

Лесков выше всего ценил жизненные материалы и источники, предпочитая их всяческому вымыслу.

«Давно сказано, — писал Лесков еще в конце 60-х годов, — что «литература есть записанная жизнь и литератор есть в своем роде секретарь своего времени». Он записчик, а не выдумщик»[3].

Начав свою литературную деятельность с очерков и корреспонденций, Лесков и в дальнейшем сохранил связь с этими свободными жанрами, предпочитая формы мемуара или хроники традиционным формам романа и повести. В письме к Ф. И. Буслаеву он заявлял: «Писатель, который понял бы настоящим образом разницу романа от повести, очерка или рассказа, понял бы также, что в сих трех последних формах он может быть *только* рисовальщиком, с известным запасом вкуса, уменья и знаний» (10, 450).

Вот на этих-то формах «пейзажа» и «жанра», которые культивировал Лесков и которым затем суждено было сыграть очень большую роль в развитии стилей русского литературного реалистического искусства (см. стили Н. Помяловского, Г. Успенского, Н. Успенского, Ф. Решетникова, А. Левитова и др.), сосредоточил свой полемический пыл Ф. М. Достоевский.

---

[1] См., напр., «Полунощники (Пейзаж и жанр)», «Зимний день (Пейзаж и жанр)», «Импровизаторы (Картинки с натуры)» и т. п.

[2] См. Леонид Гроссман, Н. С. Лесков, Гослитиздат, 1945, стр. 255.

[3] «Биржевые ведомости», 1869, № 353.

С соображениями по поэтике и стилистике русской художественной литературы, которые развивались Ф. М. Достоевским в связи с анализом стиля Лескова, тесно связаны мысли «По поводу выставки» в одной из предшествующих глав (IX) «Дневника писателя» за 1873 год. Здесь Достоевский, излагая свои обычные мысли о более глубоком понимании чужих национальностей как «особом даре русских перед европейцами», вместе с тем выдвигает такой тезис: «Все характерное, все наше национальное по преимуществу (а стало быть, все истинно художественное), по моему мнению, для Европы неузнаваемо»[1]. «Все это намекает на долгую еще, может быть, и печальную нашу уединенность в европейской семье народов». Рассматривая сначала в живописном, а затем и в литературном плане пейзаж и жанр, Достоевский утверждает, что для Западной Европы наш русский, по преимуществу национальный пейзаж, то есть северной и средней полосы европейской России, мало выразителен. «„Эта скудная природа", вся характерность которой состоит, так сказать, в ее бесхарактерности, нам мила, однако, и дорога». Но она мало что может сказать европейцу (напр. пейзажи Куинджи). Но особенно «жанр, наш жанр — в нем-то что́ поймут? А ведь у нас он, вот уже столько лет, почти исключительно царствует; и если есть нам чем-нибудь погордиться и что-нибудь показать, то уж конечно из нашего жанра» (424). С точки зрения национально-бытового и народно-психологического своеобразия разбираются картины: «Любители соловьиного пения» и «Псаломщики» В. Маковского и «Охотники» Перова. Далее Достоевский резко сатирически выступает против предвзятого «направления», против узкой тенденциозности, против «мундирности» искусства. «В угоду общественному давлению молодой поэт давит в себе натуральную потребность излиться в собственных образах, боится, что осудят за «праздное любопытство»; давит, стирает образы, которые сами просятся из души его, оставляет их без развития и внимания и вытягивает из себя, с болезненными судорогами, тему, удовлетворяющую общему, мундирному, либеральному и социальному мнению» (425).

По мнению Достоевского, «одна из самых грубейших ошибок состоит в том, что обличение порока (или того что либерализмом принято считать за порок) и возбуждение к ненависти и мести считается за единственный и возможный путь к достижению цели». Направление заедает даже больших поэтов и одевает их в казенный мундир. Пример — Некрасов. «Решительно этот почтенный поэт наш ходит теперь в мундире». «Но что делать: мундирный сюжет, мундирность приема, мундирность мысли, слога, натуральности... да, мундирность даже самой натуральности». Иллюстрация — из поэмы «Русские женщины».

---

[1] «Гражданин», 1873, № 13, стр. 423. В дальнейшем страницы указаны в тексте.

«Знает ли, например, маститый поэт наш, что никакая женщина, даже преисполненная первейшими гражданскими чувствами, приявшая, чтобы свидеться с несчастным мужем, столько трудов, проехавшая шесть тысяч верст в телеге и «узнавшая прелесть телеги», слетевшая, как вы сами уверяете, «с высокой вершины Алтая» (что, впрочем, совсем уже невозможно), — знаете ли вы, поэт, что эта женщина ни за что не поцелует сначала цепей любимого человека, а поцелует непременно сначала его самого, а потом уже его цепи, если уж так сильно и внезапно пробудится в ней великодушный порыв гражданского чувства, и так сделает всякая женщина решительно» (425).

Само собой разумеется, что Достоевский, направляя свои полемические стрелы против обличительной революционно-демократической литературы, против тенденциозности картин в сфере «пейзажа и жанра», во имя «свободы» поэтического выражения, сам стоял на очень определенных художественно-идеологических позициях в своей «поэзии». Здоровое зерно его критики состояло лишь в том, что тенденциозность, заданная идеология не должны убивать художественность. Именно в этом плане Достоевский рассматривает и оценивает картины И. Е. Репина.

Достоевский подробно характеризует репинских «Бурлаков» и видит здесь «настоящих бурлаков и более ничего». «Ни один из них не кричит с картины зрителю: «Посмотри, как я несчастен и до какой степени ты задолжал народу!» «Фигуры гоголевские». Впрочем, «наш жанр еще до Гоголя и до Диккенса не дорос». Достоевский отмечает у Репина утрировку «в костюмах, и то только в двух фигурах. Такие лохмотья даже и быть не могут. Эта рубашка, например, нечаянно попала в корыто, в котором рубили сечкой котлеты... Такую рубашку и надеть нельзя, если раз только снять: не влезет» (425—426).

Таким образом, «наш жанр на хорошей дороге и таланты есть, но чего-то недостает ему, чтобы раздвинуться или расшириться. Ведь и Диккенс — жанр, не более; но Диккенс создал «Пиквика», «Оливера Твиста» и «Дедушку и внучку» в романе «Лавка древностей»; нет, нашему жанру до этого далеко...» (426). Так, Достоевский рассматривает «жанр» как в изобразительном, так и в литературном искусстве. Достоевский видит главную причину недостаточной художественной силы и углубленности нашего жанра в боязни идеального. «Надо побольше смелости нашим художникам, побольше самостоятельности мысли и, может быть, побольше образования... «Надо изображать действительность как она есть», говорят они, тогда как такой действительности совсем нет, да и никогда на земле не бывало, потому что сущность вещей человеку недоступна, а воспринимает он природу так, как отражается она в его идее, пройдя через его чувства; стало быть, надо дать поболее ходу идее и не бояться идеального» (426). В самом деле, портретист «знает на практике,

что человек не всегда на себя похож, а потому и отыскивает «главную идею его физиономии», тот момент, когда субъект наиболее на себя похож. В умении приискать и захватить этот момент и состоит дар портретиста. А стало быть, что же делает тут художник, как не доверяется скорее своей идее (идеалу), чем предстоящей действительности. Идеал ведь тоже действительность, такая же законная, как и текущая действительность» (426).

Итак, Ф. М. Достоевский (так же, как и Лесков) объединяет принципы творчества, относящиеся к художественной литературе и изобразительным искусствам, в первую очередь, к живописи.

«Что такое в сущности жанр?— пишет он.— Жанр есть искусство изображения современной, текущей действительности, которую перечувствовал художник сам лично и видел собственными глазами, в противоположность исторической, например, действительности, которую нельзя видеть собственными глазами и которая изображается не в текущем, а уже в законченном виде». Но тут же Достоевский вносит существенную поправку в эту свою формулу, уточняя выражение: «видеть собственными глазами». «Ведь Диккенс никогда не видел Пиквика собственными глазами, а заметил его только в многоразличии наблюдаемой им действительности, создал лицо и представил его как результат своих наблюдений. Таким образом, это лицо так же точно реально, как и действительно существующее, хотя Диккенс и взял только идеал действительности». Кроме того, если обратиться к исторической действительности, то ведь она резко отличается от текущей (от жанра) именно тем, что она «законченная», а не текущая, то есть «историческое событие непременно представится с прибавкой всего последующего его развития, еще и не происходившего в тот именно исторический момент, в котором художник старается вообразить лицо или событие. А потому сущность исторического события и не может быть представлена у художника точь-в-точь как оно, может быть, совершалось в действительности» (426). Следовательно, действительность и идея, или идеал — понятия не только не исключающие друг друга, а наоборот, взаимосвязанные, взаимопроникающие одно другое. При попытках смешать действительность историческую с текущей (как, например, в картине Ге «Тайная вечеря») возникает резкое искажение исторической правды. «Тут даже и правды жанра нет, тут все фальшивое», — замечает Достоевский. Тут изображаются события «совсем несоразмерно и непропорционально будущему». В картине Ге «просто перессорились какие-то добрые люди; вышла фальшь и предвзятая идея, а всякая фальшь есть ложь и уже вовсе не реализм. Г-н Ге гнался за реализмом» (426). Но этот реализм отступил от исторической правды значения христианства в истории мировой культуры.

Таким образом, в статье Достоевского о выставке картин нашла выражение его теория «жанра». Эта теория далеко не соответствовала литературно-эстетическим взглядам Лескова на «пейзаж» и «жанр» и шире: на способы воспроизведения действительности в словесно-художественном творчестве. Лескову был чужд принцип единства и внутренней целостности изображаемого лица в свете авторского мировоззрения.

Лесков сам не раз определял свой стиль как «мозаику» образов, а свою работу над словом назвал «мозаической» (например, в письме к С. Н. Шубинскому от 19 сентября 1887 г.) [1]. Между тем, для Достоевского гораздо важнее был общий аспект художественного освещения события или уголка действительности, чем детальная, подробная мозаическая реставрация быта.

В «Записных тетрадях» Ф. М. Достоевского к «Бесам» есть любопытное заявление подставного автора хроники, не вошедшее в печатный текст, но важное для понимания метода и стиля художественного изображения в «Бесах»: «Я не описываю города, обстановки, быта, людей, должностей, отношений и любопытных колебаний в этих отношениях... Заниматься собственно картиной нашего уголка мне и некогда. Я считаю себя хроникером одного частного любопытного *события*, происшедшего у нас вдруг, неожиданно, в последнее время, и обдавшего всех нас удивлением. Само собою, так как дело происходило не на небе, а все-таки у нас, то нельзя же чтоб я не коснулся иногда чисто картинно-бытовой стороны нашей губернской жизни, но предупреждаю, что сделаю это лишь ровно настолько, насколько понадобится самою неотлагательною необходимостью. Специально же описательною частью нашего современного быта заниматься не стану» [2].

Изобилие подробностей и бытовых деталей, типичное для Лескова, Достоевскому вовсе не кажется характерным признаком художественного реализма.

Сохранилось свидетельство писательницы Л. Симоновой о том, как относился Достоевский к реалистам-эмпирикам: «Им понятно только то, что у них на глазах совершается, а заглянуть вперед они не только сами по близорукости не могут, но и не понимают, как это другому могут быть ясны, как на ладони, *будущие итоги настоящих событий*» [3].

В приписываемой Достоевскому статье «Рассказы Н. В. Успенского» читаем: «...взгляд и идея писателя, выведенные уже вследствие разработки накопленного матерьяла, совсем другое дело, совсем не предзаданный и идеальный взгляд, а реальный взгляд, выражающий, судя по силе писателя, иногда даже всю

---

[1] См. Н. С. Лесков, Собр. соч., т. 11, стр. 347.

[2] «Записные тетради Ф. М. Достоевского». Подготовка к печати Е. Н. Коншиной, «Academia», М.—Л. 1935, стр. 249.

[3] Л. Симонова, Из воспоминаний о Ф. М. Достоевском. «Церковно-общественный вестник», 1881, № 17, стр. 5.

современную общественную мысль о народной жизни, в данный момент»[1].

«А сидеть и ждать на одном матерьяле, покамест идея слетит к нам сама собою с какого-то верху, значит подражать тому господину, который поклялся не прикасаться к воде, пока не выучится плавать»[2].

«Точность и верность нужны, элементарно необходимы, но их слишком мало, точность и верность покамест только еще материал, из которого потом создается художественное произведение; это орудие творчества», — говорится в приписываемой Достоевскому статье «Выставка в Академии художеств за 1860—1861 г.» при анализе картины Якоби «Партия арестантов на привале»[3].

«В зеркальном отражении не видно, как зеркало смотрит на предмет, или, лучше сказать, видно, что оно никак не смотрит, а отражает пассивно, механически. Истинный художник этого не может: в картине ли, в рассказе ли, в музыкальном ли произведении непременно виден будет он сам; он отразится невольно, даже против своей воли, выскажется со всеми своими взглядами, с своим характером, с степенью своего развития». «Прежде надо одолеть трудности передачи правды действительной, чтобы потом подняться на высоту правды художественной»[4].

В «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевский постоянно подчеркивает золотое правило, что «высказанное слово — серебряное, а невысказанное — золотое» (см., например, «Гражданин», 1873, № 13, стр. 425; № 18, стр. 538 и др.). Он призывает к «чувству меры». Повествовательный стиль Достоевского, вопреки широко распространенным ложным представлениям, нередко протокольно деловит и сжат (там, где это требуется художественным замыслом автора). Он фактичен, он фиксирует поступки, переживания и размышления героя, но не истолковывает подробно их «смысла». В своих записных книжках Достоевский не раз отмечает важность именно такой стилистической задачи: «Короче рассказ — особый тон и особая манера. Короткий, рассказный, особый тон без объяснений»[5]. «Короче писать; одни факты; без рассуждений — и без описания ощущений?»[6] То же — в записной книжке к «Преступлению и наказанию»: «все факты, без рассуждений»[7].

---

[1] Ф. М. Достоевский, т. 13. Статьи за 1845—1878 годы, М.—Л. 1930, стр. 548.

[2] Там же.

[3] Там же, стр. 531.

[4] Там же, стр. 531—532.

[5] «Записные тетради Ф. М. Достоевского». Подготовка к печати Е. Н. Коншиной, стр. 273.

[6] Из архива Ф. М. Достоевского. «Идиот». Неизданные материалы. Редакция П. Н. Сакулина и Н. Ф. Бельчикова, М.—Л. 1931, стр. 116.

[7] Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание». Неизданные материалы. Подготовил к печати И. И. Гливенко, М.—Л. 1931, стр. 179.

В статье «Выставка в Академии художеств за 1860—1861 г.» читаем: «Истинные художники знают меру с изумительным тактом, чувствуют ее чрезвычайно правильно. У Гоголя Манилов с Чичиковым в своих сладостях только раз договорились до «именин сердца». Другой, не Гоголь, по поводу разговора в дверях о том, кому прежде пройти, на вопрос Чичикова, «отчего же он образованный», непременно заставил бы Манилова насказать какой-нибудь чепухи вроде именин сердца и праздника души. Но художник знал меру, и Манилов ответил все-таки очень мило, но весьма скромно: «Да уж оттого» [1].

В письме к Н. Н. Страхову (в 1869 г.) Достоевский писал о своем художественном методе и своем отношении к действительности: «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд на них по-моему не есть еще реализм, а даже напротив. В каждом нумере газет Вы встречаете отчет о самых действительных фактах и о самых мудреных. Для писателей наших они фантастичны; да они и не занимаются ими; а между тем они действительность, потому что они *факты*. Кто же будет их замечать, их разъяснять и записывать? Они поминутны и ежедневны, а не *исключительны*» [2].

Таким образом, «исключительность» и «фантастичность» событий могут быть в общем контексте действительности получить типическое, обобщенное значение.

В письме к А. Н. Майкову Достоевский заявлял: «Порассказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние десять лет в нашем духовном развитии — да разве не закричат реалисты, что это фантазия! Между тем это исконный, настоящий реализм» [3].

Так все нагляднее и разнообразнее обнаруживаются глубокие различия между стилем Лескова и стилем Достоевского. Ф. М. Достоевский выразил свое критическое отношение к «пейзажам и жанрам» Лескова, отказавшись от его сотрудничества в «Гражданине».

В письме к кн. В. Л. Мещерскому (от 18 марта 1873 г.) Н. С. Лесков предлагал напечатать в «Гражданине» свой рассказ «в роде смеха и горя». Очевидно, это был «Очарованный странник», тогда еще носивший название «Черноморский Телемак». Рассказ этот в конце концов не был принят редакцией «Гражданина». После этого Лесков начинает острую критику, направленную против «Гражданина» и его главного редактора.

---

[1] Ф. М. Достоевский, т. 13. Статьи за 1845—1878 годы, стр. 540.
[2] Ф. М. Достоевский, Письма, т. II, стр. 169—170.
[3] Там же, стр. 169.

7

Н. С. Лесков выступил против Достоевского в «Русском мире» под прикрытием псевдонимов «Псаломщика» и «свящ. Касторского»[1]. Основа первоначальных возражений — малое знакомство Достоевского с церковным бытом и его историей («неведующее слово г. Достоевского»). «Псаломщик» поднимает вопрос о «певческой ливрее», на которую указал Достоевский в связи с анализом картины В. Маковского «Псаломщики». Анонимный «псаломщик» придрался к словам Достоевского об «официальных костюмах» псаломщиков: «Правда, и все певчие надевают такие костюмы лишь по службе и искони так велось, с патриархальных времен...»[2] «Псаломщик» так опровергает это утверждение Достоевского: «Это неосновательно: ни искони, ни с патриархальных времен клировые певцы в русской церкви никогда не надевали на себя таких костюмов, в каких мы видим их ныне и в каких псаломщики изображены на картине г. Маковского. Эта ливрея есть позднейшее позаимствование, взятое с Запада или, точнее сказать, из Польши ...«Искони» же, во времена «патриархальные» певцы пели стоя в длинных черных азямах и непременно с лестовками в руке; так же точно стоят певцы и ныне в церквах единоверцев и моленных раскольников»[3]. Ф. М. Достоевский, подчеркнув иронически неудачные выражения этого письма [«пели стоя», «стоят» — «выходит, по-

---

[1] В «Русском мире» (1873, № 87, 4 апреля, стр. 3) было напечатано письмо в редакцию «О певческой ливрее» за подписью «Псаломщик».

В том же «Русском мире» за 1873 г. (№ 103, 23 апреля) появилась заметка свящ. П. Касторского, озаглавленная так: «Холостые понятия о женатом монахе».

В «Русском мире» за 1873 г. начиная с 15 октября (с № 272) по 23 ноября (№ 311) печатался рассказ Н. Лескова «Очарованный странник, его жизнь, опыты, мнения и приключения».

[2] Ф. М. Достоевский так отзывался о «Псаломщиках» В. Маковского: «По-моему, это уже не жанр, а картина историческая. Я пошутил, конечно, но присмотритесь, однако: больше ничего как певчие, в некотором роде официальный хор, исполняющий за обедней концерт. Все эти господа в официальных костюмах, с гладко-гладко выбритыми подбородками. Вглядитесь, например, в этого господина с бакенбардами; ясно, что он, так сказать, переряжен в этот совершенно не гармонирующий с ним костюм и носит его лишь по службе. Правда, и все певчие надевают такие костюмы лишь по службе и искони так велось, с патриархальных времен, но тут эта переряженность как-то особенно в глаза бросается. Вы такого благообразного чиновника привыкли видеть лишь в вицмундире и в департаменте; это скромный и солидный, прилично обстриженный человечек среднего круга. Он тянет что-то вроде известного «уязвлен!», но и «уязвлен» обращается, глядя на него, во что-то официальное. Ничего даже нет смешнее, как предположить, что этот вполне благонамеренный и успокоенный службою человек мог быть «уязвлен!». Не смотреть на них, отвернуться и только слушать, и выйдет что-нибудь прелестное; ну, а посмотреть на эти фигуры, и вам кажется, что псалом «поется только так... что тут что-то вовсе другое» («Гражданин», 1873, № 13, стр. 424—425).

[3] «Русский мир», 1873, № 87, 4 апреля.

жалуй, что у нас, в теперешних православных храмах, певчие поют сидя. Сведущего человека всегда полезно выслушать». — «Опасаясь (есть чего!), дабы через неведующее слово г. Достоевского не укрепилось неосновательное мнение насчет этих ливрей (землетрясение будет от этого, что ли?), которые давно бы пора перекроить на русский лад»...][1], затем доказывает правильность своего словоупотребления и оправданность своей исторической характеристики духовно-певческого костюма: «Чего вы рассердились, г. псаломщик? Вы указываете ошибку и учите, а между тем ошибаетесь сами... почему нельзя сказать *искони* и *с патриархальных времен?* Что же, они вчера, что ли, так оделись? Ведь по крайней мере при пра-пра-пра-дедах?.. А вы после всего, что натрубили, довольствуетесь вялой догадкой: «Это-де у нас с польского», и только! А звону-то, звону-то!.. Так почему же, ради всего сколько-нибудь толкового, нельзя выразиться, что *искони* так велось, с *патриархальных* времен? Не столько с патриархальных, но почти с *патриаршими* временами это соприкасается... Не про Димитрия Донского время я говорил и не про Ярославово. Я хотел сказать, что «очень давно» и ничего больше». Таким образом, ученый псаломщик «выскочил, намахал руками, и — ничего не вышло». Но по крайней мере этот «псаломщик» был вежлив в своих выражениях. Иное дело — свящ. Касторский с его заметкой: «Холостые понятия о женатом монахе». Этот стремится разоблачить и православную идеологию Достоевского, и его невежество в вопросах церковного быта, воспользовавшись как поводом рассказом Недолина «Дьячок», напечатанном в «Гражданине». Однако, на самом деле, заметка свящ. Касторского в основном направлена против критической статьи Достоевского «Смятенный вид». И эта пристрастная, дышащая личным раздражением критика сразу же настроила Достоевского на поиски подлинного автора, скрытого под всевдонимами, и на бесспорную разгадку его литературного имени.

Разоблачающий стиль Достоевского становится резко экспрессивным и фамильярно-насмешливым. «Но свящ. Касторский разом перескакивает пределы, поставленные «псаломщиком». Резвый человек!.. «Невежество писателя Достоевского насчет певчих»... «Не могу промолчать о еще более грубом, смешном и непростительном невежестве, обличенном опять в том же журнале «Гражданин», под которым подписывается редактором тот же г. Достоевский». Подумаешь, что за страшные преступления натворил этот Достоевский: *простить* даже невозможно! Духовное лицо, которое, казалось, должно бы быть сама любовь, и то простить не в состоянии!» (534). Узнав в священнике Касторском Лескова, Достоевский иронически демонстрирует мнимую писательскую неумелость псевдонима и делает вид, что на него

[1] «Гражданин», 1873, № 18, стр. 534—535.

напал неопытный, но полный самомнения новичок в литературе. Уже самое заглавие полемической статьи «Холостые понятия о женатом монахе» вызывает ироническую реплику Достоевского. «И мимоходом спрошу:«К чему тут „холостые"? Насколько изменятся понятия, если они будут женатые? И разве есть холостые понятия и женатые понятия? Ну, да вы не литератор, и все это вздор; вы — взволнованный священник Касторский, и с вас слогу нечего спрашивать, особенно в таком состоянии» (535).

Между тем заметка свящ. Касторского целила именно в литературно-художественную систему Достоевского, в основные принципы его поэтики и стилистики. Упрекая Недолина и Достоевского как его редактора в «самом ложном и невозможном основании» рассказа «Дьячок», то есть в неправдоподобии развития сюжета, свящ. Касторский заявлял: «Какая жалкая, невозможная и смешная небылица! Кто этот г. Недолин, мы не знаем; но, всеконечно, это человек, совсем не знающий ни русского законодательства, ни русской жизни, — не знающий их до того, что он полагает, будто в России можно женатому человеку определиться в монастырь и будто его там станут держать; но как же не знать этого редактору г. Достоевскому, который недавно так пространно заявлял, что он большой христианин и притом православный и православно верующий в самые мудреные чудеса?» [1] Здесь заключается ядовитый и притом основанный на явном искажении смысла текста намек на статью Достоевского «Смятенный вид». Там тема чуда связывалась с восприятием раскольников, и автор вовсе не хвастался тем, что он большой христианин. Он излагал лишь свое понимание роли христианства, православной религии в истории русской жизни. Поэтому еще более язвительно и придирчиво звучали следующие замечания Лескова-Касторского о Достоевском: «Разве, может быть, он и это принятие в монастырь женатого человека причисляет к чудесам, — тогда это другое дело; но всякий мало-мальски знающий законы и уставы своей церкви может легко убедить г. Достоевского, что даже такое чудо у нас невозможно, потому что оно строго запрещено и преследуется нашими положительными законами, которых никакое монастырское начальство преступить не может, и человека, имеющего живую жену, в монастырь не примет» [2].

На фоне частых упоминаний о чуде в статье Достоевского «Смятенный вид» ироническая окраска этих замечаний принимает особенно едкий, злобный оттенок. Это и отметил Достоевский в своем разоблачении «Ряженого». «Тут, видите ли, чтобы понимать что-нибудь в душе человеческой и „судить повыше сапога", надо бы побольше развития в другую сторону, поменьше этого цинизма, этого „духовного" материализма, поменьше этого

[1] «Русский мир», 1873, № 103, 23 апреля.
[2] Там же.

презрения к людям, поменьше этого неуважения к ним, этого равнодушия. Поменьше этой плотоядной стяжательности, побольше веры, надежды, любви! Посмотрите, например, с каким грубым цинизмом обращаетесь вы со мной лично, с каким, совсем несвойственным вашему сану, неприличием говорите о чудесах. Во-первых, батюшка, вы и тут сочинили (экая ведь страсть у вас к сочинительству!). Никогда и нигде не объявлял я о себе *лично* ничего о вере моей в чудеса. Все это вы выдумали, и я вас вызываю указать: где вы это нашли? Позвольте еще: если б я, Ф. Достоевский, где-нибудь и объявил это о себе (чего не было), то уж поверьте, не отказался бы от слов моих ни из какого либерального страху или страху ради касторского. Просто-запросто ничего подобного не было, и я только констатирую факт. Но если б и было — что́ вам-то до веры моей в чудеса? Чем они подходят к делу? И что́ такое мудреные чудеса и немудреные? Как уживаетесь вы с подобными разделениями сами?» [1]

Так как Достоевский в своем разборе «Запечатленного ангела» обратил особенное внимание на неправдоподобность конца этого рассказа, то и свящ. Касторский увенчивает анализ рассказа Недолина «Дьячок» также резкими указаниями на невероподобность его развязки. «Крайне бедная и неискусно скомпанованная фабула рассказа „Дьячок“, конечно, все-таки могла бы кое-что выиграть, если бы ей была дана вероподобная развязка, а таковая вполне возможна была для писателя или для редактора, хотя немножечко знакомого с бытом изображаемой среды». И сам мнимый свящ. Касторский рисует такую вероподобную, по его представлениям, авантюрную развязку, которая завершается бегством дьячка на Афон, «где под мусульманским управлением турецкого султана православная церковь действует во многом самостоятельнее, чем в России. Там, как известно, в монастырях иногда не боятся принимать и женатых людей, ищущих иночества, и там-то немилосердно побиваемый женою русский дьячок мог бы приютиться и молиться, и петь, но во всяком случае только петь отнюдь не то стихотворное переложение, которое поет дьячок «Гражданина» [2].

8

Статья Достоевского «Ряженый» представляет собою не только гениальный образец разоблачения автора двух анонимных заметок, но и остросатирическую характеристику стиля Лескова, его художественной манеры. При этом в своей тонкой интерпретации рассказа Недолина «Дьячок» Достоевский выра-

[1] «Гражданин», 1873, № 18, стр. 537.
[2] «Русский мир», 1873, № 103, 23 апреля.

жает свое эстетическое отношение к тем же категориям художественного творчества, которые, по его мнению, искажаются и огрубляются у Лескова; Достоевский раскрывает основные принципы своей поэтики и стилистики.

Таким образом, путем острого и беспощадно-последовательного экспрессивно-стилистического анализа статьи свящ. Касторского «Холостые понятия о женатом монахе» Достоевский выводит ее подлинного автора на свежую воду. Становится ясным, что писал эту статью не священник, а писатель, сводивший литературные счеты с Достоевским. Рассказ Недолина «Дьячок» был лишь поводом для того, чтобы изобличить Достоевского как писателя, плохо знакомого с бытом и духовной культурой церковной среды, несмотря на свое пристрастие к православию и религиозным вопросам. Все эти разоблачения метили в статью Достоевского «Смятенный вид», но попутно задевались и подвергались осмеянию и идейно-художественные, и композиционно-стилистические принципы литературного творчества Достоевского. И Достоевский не остался в долгу перед Лесковым.

Достоевский упрекает Лескова в склонности к расплывчатому, медленному, злоупотребляющему ненужными подробностями и вместе с тем упрощенному, лишенному подразумеваний и занимательности развитию сюжета.

Защищая быстрый и краткий, «сжатый» стиль Недолина, Достоевский пишет: «...Очень о многом можно догадаться из рассказа, хотя он быстр и краток. Но, положим, и не все объяснено, — зачем объяснять? Было бы только вероятно... Да, рассказ г. Недолина несколько сжат, но знаете, батюшка, вы вот человек не литературный, что́ и доказали, а между тем я вам прямо скажу, что ужасно много современных повестей и романов выиграли бы, если б их сократить. Ну что толку, что автор тянет вас в продолжение тридцати листов и вдруг, на тридцатом листе, ни с того ни с сего, бросает свой рассказ в Петербурге или в Москве, а сам тащит вас куда-нибудь в Молдо-Валахию, единственно с той целью, чтоб рассказать вам о том, как стая ворон и сов слетела с какой-то молдо-валахской крыши, и, рассказав, вдруг опять бросает и ворон и Молдо-Валахию, как будто их не бывало вовсе, и уже ни разу более не возвращается к ним в остальном рассказе; так что читатель остается, наконец, в совершенном недоумении. Из-за денег пишут, чтобы только больше страниц написать! Г. Недолин написал иначе, и хорошо, может быть, сделал» [1].

Здесь заключается явный и притом остросатирический выпад против приемов разбросанной композиции лесковских романов. Намек непосредственно относится к главе тридцать шестой пятой части романа «На ножах» («Где Лара?»). Здесь изобра-

---

[1] «Гражданин», 1873, № 18, стр. 536.

жается местопребывание Лары, убежавшей от Горданова и настигнутой им. «Неподалеку от Ясс, в Молдавии, на невысоком, но крутом глинистом берегу стоит безобразный, но довольно большой дом, частию сложенный из местного широкого кирпича, частию сбитый из глины и покрытый местами черепицей, местами соломой. В нем два этажа и еще небольшая, совершенно раскрытая вышка. Общий характер постройки самый странный: дом смахивает немножко на корчму, немножко на развалившийся за́мок, его точно застраивал рыцарь и докончил жид, тем не менее он ни за́мок и ни корчма, а боярский дом, принадлежащий довольно богатой усадьбе. Он почти пуст и не меблирован, и в его окнах много выбитых стекол, особенно на втором этаже...

В это самое время в большой, круглой, темной и сырой казарме второго этажа, из угла, встала легкая фигура и, сделав шаг вперед, остановилась и начала прислушиваться.

Все, казалось, было тихо.

Робкая фигура, дрожа, нащупала стену, пошла вдоль нее и, ощупав под ногами какую-то упругую, колючую мякоть, забрала ее дрожащими от холода руками и сунула в большое черное отверстие. Через минуту она нашла спичку и, черкнув ею по стене, начала зажигать вереск. Бледная искра спички коснулась смолистых игол, и красный огонь прыгнул по куче вереска, но тотчас же захлебнулся густым, желтым дымом, который было пополз сначала в трубу, но потом внезапно метнулся назад и заслонил всю комнату; послышался раздирающий писк, множество мелких существ зареяли, описывая в воздухе косые линии. Это были летучие мыши, расположившиеся зимовать в трубе нежилого дома и обеспокоенные так неожиданно несносным им куревом. Целое гнездо их, снявшись с своих крючьев, упали вниз и, вырываясь из огня, носились, цепляясь за что попало.

Особа, которая зажигала камин, бросилась в угол и, облепленная потерявшими сознание животными, вскрикнула и закрыла руками глаза» [1].

В этот молдо-валахский замок скрылась Лара, разгадавшая замыслы Горданова, за которого она незаконно вышла замуж от живого мужа. Но Горданов настиг, нашел ее и потребовал немедленного возвращения на родину, домой, где Лара не могла ни в чьих глазах иметь другого имени, как гордановской любовницы.

«— О, теперь я понимаю, зачем вы были страстны и не хотели дожидаться моего развода с мужем, а обвенчали меня с собою.

— Я всегда тебе говорил, что у нас развестись нельзя, а жениться на двух можно: я так сделал, и если мне еще раз

---

[1] Н. С. Лесков, Полн. собр. соч., изд. А. Ф. Маркса, СПб. 1903, т. 26, стр. 191—192.

вздумается жениться, то мы будем только квиты: у тебя два мужа, а у меня будет две жены, и ты должна знать и молчать об этом или идти в Сибирь. Вот тебе все начистоту: едешь ты теперь или не едешь?

— Я лучше умру здесь.

— Пожалуй, я упрашивать не люблю, да мне и некогда: ты и сама приедешь.

И он спокойно поворотился, кивнул ей и уехал»[1].

Вслед за ним вернулась в родные края и Лара.

Трудно отрицать тот факт, что Достоевский с необыкновенным искусством выбрал яркий пример случайных, внутренне не мотивированных осложнений и удлинений в композиции лесковских романов.

Интересно, что и другие современные литературные критики, отмечая малооригинальный характер романа Лескова, указывали на романтические излишества в его стиле, которые «есть не что иное, как результаты недостаточной выработанности слога и неполноты наблюдений над жизнью»[2].

Разоблачая индивидуальные черты лесковского стиля, лесковской художественной системы вопроизведения русской действительности и русских характеров, Достоевский обобщенно изображает и характеризует целую категорию художников — «типичников», целое направление в истории русского реалистического словесного и изобразительного искусства. Характерные черты их метода и стиля — плоский эмпирический бытовизм и «эссенциозность» в изображении типов или характеров. Между тем, по мысли Достоевского, «задача искусства — не случайности быта, а общая их идея, зорко угаданная и верно снятая со всего многообразия однородных жизненных явлений»[3]. Иначе получается «исключительность», анекдотичность. «Знаете ли вы, священник Касторский, что истинные происшествия, описанные со всей исключительностью их случайности, почти всегда носят на себе характер фантастический, почти невероятный?» (535). Вот — иллюстрация. «Недавно, т. е. несколько месяцев тому назад, в одном из наших знатнейших монастырей случилось, говорят, что один глупый и злой монах убил в школе десятилетнего мальчика жестокими побоями, да еще при свидетелях. Ну, не фантастическое ли это приключение на первый взгляд? А между тем оно, кажется, вполне истинное. Ну, опиши его кто-нибудь — мигом закричат, что это невероятно, исключительно, изображено с намерением предумышленным — и будут правы, если судить с точки зрения одной бытовой верности изображения на-

---

[1] Н. С. Лесков, Полн. собр. соч., изд. А. Ф. Маркса, СПб. 1903, т. 26, стр. 193.

[2] Н. Соловьев, Искусство и жизнь, ч. III, М. 1869, стр. 182. См. также: Валентина Гебель, Н. С. Лесков, «Советский писатель», 1945, стр. 24.

[3] «Гражданин», 1873, № 18, стр. 535.

ших монастырей. Верности не было бы и с одним таким анекдотом... Но для повествователя, для поэта, могут быть и другие задачи, кроме бытовой стороны; есть общие, вечные и, кажется, вовеки неисследимые глубины духа и характера человеческого» (535). В этом Достоевский и видит основное, глубинное различие между «высшим реализмом» и конкретно-бытовым типизмом. «А уж вам так и кажется, что уж если написано «дьячок», так уж непременно специальное описание быта; а уж коли описание быта, так уж непременно отмежеванные и патентованные писатели для изображения его, и не смей, дескать, соваться на нашу ниву; это наш угол, наша эксплуатация, наша доходная статья» (535).

Этой ограниченной профессиональной и социально-групповой специализацией литературного труда обусловлено, по мнению Достоевского, не только сужение художественного горизонта у писателя типа Лескова, сферы его образных обобщений, но и историческое отставание в изображении типических характеров. «...Наши художники (как и всякая ординарность) начинают отчетливо замечать явления действительности, обращать внимание на их характерность и обрабатывать данный тип в искусстве уже тогда, когда большею частью он проходит и исчезает, вырождается в другой, сообразно с ходом эпохи и ее развития, так что всегда почти старое подают нам на стол за новое. И сами верят тому, что это новое, а не преходящее... Только гениальный писатель или уж очень сильный талант угадывает тип *современно* и подает его *своевременно;* а ординарность только следует по пятам, более или менее рабски, и работая по заготовленным уже шаблонам» (538).

Достоевский считает одной из причин несоответствия бытового реализма перспективным требованиям современности своеобразный сгущенный натурализм или односторонний социально-диалектный стенографизм словесного изображения типов. Пример — лесковские приемы рисовки представителей той или иной профессиональной или сословной среды. «Я, например, — пишет Ф. М. Достоевский, — не встречал еще ни одного священника, во всю мою жизнь, даже самого высокообразованного, совершенно без всяких характерных особенностей разговора, относящихся до его сословной среды. Всегда хоть капельку да есть что-нибудь. Между тем, если б дословно стенографировать его разговор и потом напечатать, то, пожалуй, у иного высокообразованного и долго бывшего в обществе священника и не заметите никакой особенной характерности. Нашему «художнику» этого естественно мало, да и публика к другому приучена. Простонародье, например, в повестях Пушкина, по мнению большинства читателей, наверно говорит хуже, чем у писателя Григоровича, всю жизнь описывавшего мужиков. Я думаю, и по мнению многих художников тоже. Не вытерпит он, что священник, например, говорит почти безо всякой характерности,

зависящей от сословия, от среды его, а потому и не поместит его в свою повесть, а поместит характернейшего. Таким образом, современного священника, при известных обстоятельствах и в известной среде, заставит говорить иногда как священника начала столетия и тоже при известных обстоятельствах и известной среде» (538).

Все эти качества специализированной поэтики и стилистики бытового реализма органически связаны с особым «пересоленным», эссенциозным стилем выражения и изображения. «Знаете ли вы, что́ значит говорить эссенциями? Нет? Я вам сейчас объясню. Современный «писатель-художник», дающий типы и отмежевывающий себе какую-нибудь в литературе специальность (ну, выставлять купцов, мужиков и проч.), обыкновенно ходит всю жизнь с карандашом и с тетрадкой, подслушивает и записывает характерные словечки; кончает тем, что наберет несколько сот нумеров характерных словечек. Начинает потом роман, и чуть заговорит у него купец или духовное лицо, — он и начинает подбирать ему речь из тетрадки по записанному. Читатели хохочут и хвалят, и уж кажется бы верно: дословно с натуры записано, но оказывается, что хуже лжи, именно потому, что купец али солдат в романе говорят только *эссенциями,* т. е. как никогда ни один купец и ни один солдат не говорит в натуре. Он, например, в натуре скажет такую-то, записанную вами от него же фразу, из десяти фраз в одиннадцатую. Одиннадцатое словечко характерно и безобразно, а десять словечек перед тем ничего, как и у всех людей. А у типиста-художника он говорит характерностями сплошь, по записанному, — и выходит неправда. Выведенный тип говорит *как по книге.* Публика хвалит, ну а опытного, старого литератора не надуете» (537).

Для стилистики художественного творчества Лескова одной из важнейших категорий действительно является «типичность языка». Так, возмущаясь редакционными исправлениями текста своего романа «На ножах» в «Русском вестнике», Н. С. Лесков писал Н. А. Любимову (от 18 ноября 1870 г.): «Убийственнее всего на меня действует то, что я не могу взять себе в толк причин произведенных в моем романе совсем уже не редакторских урезок и вредных для него изменений. Так: выпущены речи, положенные мною в основу развития характеров и задач (например, заботы Форовой привести мужа к богу); жестоко нивелирована типичность языка, замененная словами банального свойства (например, вместо: «не столько мяса поешь, сколько зуб расплюешь» заменено словом «растеряешь»); ослаблена рисовка лиц (например, не позволено Висленеву чесать под коленом)» [1].

Лесков связывал «типичность языка» с «постановкой голоса»: «Постановка голоса у писателя заключается в уменье

[1] Н. С. Лесков, Собр. соч., т. 10, М. 1958, стр. 277—278.

овладеть голосом и языком своего героя и не сбиваться с альтов на басы. В себе я старался развивать это уменье и достиг, кажется, того, что мои священники говорят по-духовному, мужики — по-мужицки, выскочки из них и скоморохи — с выкрутасами и т. д. От себя самого я говорю языком старинных сказок и церковно-народным в чисто литературной речи... Изучить речи каждого представителя многочисленных социальных и личных положений — довольно трудно... Язык, которым написаны многие страницы моих работ, сочинен не мною, а подслушан у мужика, у полуинтеллигента, у краснобаев, у юродивых и святош... Ведь я собирал его много лет по словечкам, по пословицам и отдельным выражениям, схваченным на лету в толпе, на барках, в рекрутских присутствиях и монастырях... Я внимательно и много лет прислушивался к выговору и произношению русских людей на разных ступенях их социального положения. Они все говорят у меня по-своему, а не по-литературному» [1].

В письме к П. К. Щебальскому (19 декабря 1870 г.) Н. С. Лесков, касаясь того же больного вопроса о редакторских искажениях текста романа «На ножах» в «Русском Вестнике», сокрушался: «Потом, что за корректура!.. Поп на приглашение Висленева выпить вина говорит: я вина никакого.

— Ну, хересу, — просит Висленев.

— Ну, разве ксересу, — отвечает поп.

Этот *ксерес*, разумеется, не сдуру же был поставлен вместо *хересу*, а для выработки типичности в языке доброго Евангела, так г. Любимов и это изволили поправить!» [2]

Н. С. Лесков не раз и с большой силой и убежденностью подчеркивал, что в основе его поэтики, его реалистического

---

[1] Цит. по кн.: А. И. Фаресов, Против течений, СПб. 1904, стр. 273—274. А. И. Фаресов сопоставляет стилистическую позицию Н. С. Лескова с толстовской, ссылаясь на письмо Л. Толстого к Тищенко. Но возражения Л. Толстого против «слова слишком литературного, а не простого» очень далеки от поэтики и стилистики Лескова. Вот приводимый А. И. Фаресовым текст письма Л. Н. Толстого: «Я знаю по опыту, что вещи, писанные простым русским, а не литературным, искусственным слогом, несравненно понятнее простому читателю, т. е. большинству русских людей. Выраженные простою русскою речью, никакие оттенки не пропадают для читателя, между тем как то же самое, изложенное литературным языком, пропускается мимо ушей и вызывает даже в простом читателе или слушателе томительное, удручающее впечатление. Вместе с тем и сама по себе та простая, безыскусственная речь, которою говорит русский народ, т. е. большинство русских людей, несравненно художественнее и выразительнее всякой другой, например, той, которою написаны повести Тургенева, «Война и мир» и т. п. и которою никто на свете никогда не говорил и не будет говорить. Эта искусственная литературная речь употребляется только в книгах и в письмах (по скверной привычке). По скверной же привычке она проникает отчасти и в разговоры между людьми, так называемыми образованными, но обрывается и становится тем менее выдержанною в литературном отношении, чем живее интерес разговора» (А. И. Фаресов, Против течений, стр. 270—271).

[2] Н. С. Лесков, Собр. соч., т. 10, М. 1958, стр. 285—286.

метода лежит принцип тщательной социально-бытовой дифференциации изображаемой среды. Для него «типичность» — это прежде всего художественно концентрированное выражение и изображение социально-бытовой и речевой характерности того или иного сословного, профессионального и даже общественно-идеологического круга. В письме к А. С. Суворину (от 11 мая 1890 г.) он убеждал: «Разве Лейкин не выразил жизни рыночного быта и мастеровщины? Разве Атава (Терпигорев. — *В. В.*) не выразил дворянского рассеяния и «оскудения»? Мельников не воспроизвел быта раскола и староверия, и я, хотя слабо, не передавал духовенства, богомолов и нигилистов?..» [1]

Наряду с усердной заботливостью о «типичности» и «характерности» языка персонажей у Н. С. Лескова выступают сложные, иногда несколько искусственные приемы стилизации повествования. Сам Лесков отзывается о стиле своего «Скомороха Памфалона» в письме к А. С. Суворину (от 14 марта 1887 г.): «Пересмотрел своего Панталона и сравнил с соответственными ему сценами из древнего мира. Все так писано — не нынешним живым языком. Не говорю о достоинстве языка, но собственно о строе речи. Так же он подстаринен в «Видении св. Антония», и в «Агриппине», и в Вашей «Медее»... другой язык (вроде «Кавказского пленника» Толстого) был бы неуместен. «Зализанность», то есть большая или излишняя тщательность в выделке, есть, но ее, думается, можно снесть, так как это нынче встречается очень редко. Вы вспоминали о Писемском: он, бывало, говорил мне: «Люблю, что у тебя постройка хороша: крылец по дому и все под стреху сведено в препорцию» [2].

А. С. Суворину (от 14 декабря 1890 г.) Н. С. Лесков писал: «Сказки скучно писать современным языком. Я начал шутя обезьянить язык XVII в. и потом, как Толстой говорит, «опьянил себя удачею» и выдержал всю сказку в цельном тоне» [3].

Любопытно замечание Н. С. Лескова (в письме к Д. Н. Цертелеву от 18 декабря 1891 г.) о заглавии рассказа «Заячий ремиз»: «Рукопись эту я назвал иначе, как было: она называлась „Нашествие варваров“, а теперь будет называться „Заячий ремиз“. Новое заглавие смирнее и непонятнее, а между тем оно звучно и заманчиво, что хорошо для обложки журнала» [4].

Н. С. Лесков, упражняясь в разных литературно-жанровых и индивидуально-имитационных формах стилизации, ставил перед собою и разрешал сложные задачи репродуктивной стилистики художественной литературы. Так, в письме к А. С. Суворину (от 26 декабря 1887 г.) он сообщал о результатах своих повествовательных стилизаций в духе Пролога: «Пролог — хлам,

---

[1] Н. С. Лесков, Собр. соч., т. 11, стр. 459.
[2] Там же, стр. 342.
[3] Там же, стр. 470—471.
[4] Там же, стр. 507.

но в этом хламе есть картины, каких не выдумаешь. Я их покажу все, и другому в Прологе ничего искать не останется. Я вытянул все, что пригодно для темы... Прежде же я хочу напечатать образчик этого труда под заглавием «Повествовательные образцы по Прологу». Я дам там два милые рассказа — один во вкусе Л. Н. (Толстого. — *В. В.*), а другой во вкусе Курганова, — очень интересные» [1].

По мнению Лескова, Л. Н. Толстому «было бы приятно... чтобы рассказ в его духе, стиле и манере явился бы в издании многочитаемом» [2].

В письме к С. Н. Шубинскому (от 19 сентября 1887 г.) Н. С. Лесков также выражает свою глубокую заинтересованность оценками стиля «Скомороха Памфалона»: «В „Русской мысли" (сентябрь 1887 г., стр. 533) — не поинтересует ли Вас отчет об изданной Вами „первой книжечке" моих рассказов „Скоморох Памфалон" и „Спасение погибавшего». Журнал находил в соединении их счастливую идею издателя и воздает похвалы Памфалону, ценя особенно язык рассказа — «своеобразный и напоминающий старинные сказания», а также «ясность, простоту и неотразимость». Вам это должно быть приятно, так как Вы первый и долгое время Вы единственный ценили этот рассказ, стоивший мне особого труда по подделке языка и по изучению быта того мира, которого мы не видали и о котором иосифовский «Пролог» в житии св. Феодула давал только слабый и самый короткий намек... «Скоморох» проживет сам собою дольше многого, что держится похвалами и рекламами. Я над ним много, много работал. Этот язык, как язык «Стальной блохи», дается не легко, а очень трудно, и одна любовь к делу может побудить человека взяться за такую мозаическую работу. Но этот-то самый «своеобразный язык» и ставили мне в вину и таки заставили меня его немножко портить и обесцвечивать. Прости бог этих «судей неправедных». — Они, верно, отвыкли думать, что есть еще люди, которые работают не по-базарному, „без помарок", прямо набело» [3].

В. А. Гольцеву Лесков писал о рукописи рассказа «Дама и Фефела (Из литературных воспоминаний)», о своей авторской правке: «Я очень рад, что она у меня побывала и я мог ее свободно переделывать. Это очень важно, когда автор отходит от сделанной работы и потом читает ее уже как читатель... Тогда только видишь многое, чего никак не замечаешь, пока пишешь. Главное, вытравить длинноты и манерность и добиться трудно дающейся простоты». И дальше о повести «С болваном»: «В повести есть „деликатная материя", но все, что щекотливо, очень

---

[1] Н. С. Лесков, Собр. соч., т. 11, стр. 362.
[2] Там же.
[3] Там же, стр. 348.

тщательно маскировано и умышленно запутано. Колорит малороссийский и сумасшедший»[1].

Особенно искусственным показался всем критикам стиль лесковских «Полунощников». Отмечались «чрезмерная деланность языка» (А. Волынский, в журн. «Северный вестник», 1892, № 1, стр. 170), «чрезмерное обилие придуманных и исковерканных слов, местами нанизанных в одну фразу» («Русская мысль», 1893, № 7. Библиографический отдел, стр. 301). По отзыву журнала «Русское богатство», «невероятно причудливый, исковерканный язык претит читателю» (А. С. Слепцов, «Литература 1891 года», «Русское богатство», 1892, № 1, стр. 115).

Достоевский же учил: «Записывать словечки хорошо и полезно и без этого нельзя обойтись; но нельзя же и употреблять их совсем механически. Правда, есть оттенки и между «художниками-записывателями»; один все-таки другого талантливее, а потому употребляет словечки с оглядкой, сообразно с эпохой, с местом, с развитием лица и соблюдая пропорцию. Но эссенциозности все-таки избежать не может. Драгоценное правило, что высказанное слово серебряное, а невысказанное — золотое, давным-давно уже не в привычках наших художников. Мало меры. Чувство меры уже совсем исчезает»[2].

Таким образом, характеризуя стиль Лескова, Достоевский рассматривает вместе с тем манеру эссенциозного изображения не как индивидуальное только явление, а как общую черту целого направления русской литературы, как типическую особенность «художников-записывателей», «типичников-авторов».

9

Погоня за «характерностью» и «эссенциозность» изложения препятствуют психологической глубине изображения. Разнообразие речевых красок иногда приводит к мозаичности композиции. Отсутствие единой линии повествовательного движения, принцип нанизывания побочных событий на тонкий сюжетный стержень наблюдаются во многих лесковских новеллах. Недаром Н. К. Михайловский писал об «Очарованном страннике»: «Есть целый ряд фабул, нанизанных как бусы на нитку, и каждая бусина сама по себе и может быть очень удобно вынута, заменена другою, а можно и еще сколько угодно бусин нанизать на ту же нитку»[3].

Можно в качестве иллюстраций приема «нанизывания» или сцепления эпизодов, событий и анекдотов сослаться на «Смех и

---

[1] Н. С. Лесков, Собр. соч., т. 11, стр. 599.
[2] «Гражданин», 1873, № 18, стр. 538.
[3] Н. К. Михайловский, Литература и жизнь. «Русское богатство», 1897, № 6, стр. 105.

горе», «Даму и Фефелу». Внешние действия и события подавляют внутреннее развитие характера и сковывают движение чувств. «Вы хоть и плохой сочинитель, — обращается Достоевский к Лескову — свящ. Касторскому, — но, может быть, если бы взялись за перо, действительно описали бы бытовую сторону духовенства, вернее г. Недолина; но в сердце человеческом г. Недолин знает более вашего». Достоевский упрекает свящ. Касторского (т. е. Лескова) в том, что он для иллюстрации «невежества» редактора «Гражданина», его полного незнакомства с церковным бытом «подтасовал дело» и изобразил ход происшествий в рассказе Недолина так, будто бы там говорится о пострижении женатого дьячка в монахи (что по монастырским законам было невозможно). Достоевский Лескова «*преспокойно* ловит на плутне». В чем состоит это мнимое *спокойствие* разоблачателя, можно видеть по такому воображаемому диалогу между свящ. Касторским и Достоевским: «„Но жена, жена!“ восклицаете вы, вращая глазами, „как же жена позволила и не жаловалась, как „не вытребовала“ она его законом, силой!“ А вот тут-то вы, и именно на женском-то этом пункте, всего больше и спасовали, батюшка. Вы ведь до того разыгрались в вашей статье, что даже сами принялись сочинять роман, а именно, как жена своего дьячка наконец воротила и опять начала колотить, как он „сбежал“ в другой монастырь, как из другого воротила, как он сбежал наконец на Афон и там уже успокоился под „*мусульманским*“ управлением султана (представьте, а ведь я до сих пор думал, что султан христианин!)» [1].

И далее Достоевский противопоставляет свои принципы изображения и развития характера, воспроизведения сложной и противоречивой психологии личности — в связи с общими приемами реалистически мотивированной композиции словесно-художественного произведения, в связи с внутренними законами сюжетного движения — той прямолинейной драматической схеме построения сюжета, которой придерживаются Лесков и другие писатели-типичники.

«Женщина, которая целые дни выстаивает у монастырской стены и плачет, не пойдет подавать просьбы и не станет уже действовать силой. Довольно силы! У вас вот все битье да битье; в порыве авторского увлечения вы продолжаете роман и опять у вас битье. Нет уж, довольно битья! Вспомните, батюшка, у Гоголя в «Женитьбе», в последней сцене, после того как Подколесин выпрыгнул в окошко, Кочкарев кричит: «воротить его, воротить!», воображая, что выпрыгнувший в окно жених все еще пригоден для свадьбы. Ну вот точно так же рассуждаете и вы. Кочкарева останавливает сваха словами: «Эх, дела ты свадебного не знаешь; добро бы в дверь вышел; а уж коль в окно махнул, так уж тут мое почтение».

---

[1] «Гражданин», 1873, № 18, стр. 536.

Облагородьте случай с Подколесиным, и он, как раз, придется к положению бедной, оставленной мужем дьячихи. Нет, батюшка, битье кончилось!» (536).

И вслед за этим Достоевский, разоблачивши «отчасти кочкаревскую душу (в литературном отношении, разумеется)» Лескова как художника, дает свое истолкование психологии и характера жены дьячка, то зверски бившей своего несчастного мужа, то трагически изнывающей от несчастной любви к нему: «Эта женщина, — этот исключительный характер, страстное и сильное существо, гораздо высшее, между прочим, по душевным силам, чем артист ее муж, — эта женщина, под влиянием среды, привычек, необразованности, могла действительно начать битьем. Толковому, понимающему человеку тут именно реализм события понравится, и г. Недолин мастерски поступил, что не смягчил действительности. Слишком сильные духом и характером женщины, особенно если страстны, иначе и не могут любить, как деспотически и имеют даже особенную наклонность к таким слабым, ребяческим характерам, как у артиста-дьячка. И за что она так полюбила его? разве она знает это! Он плачет, она не может не презирать его слез, но плотоядно, сама мучаясь, наслаждается его слезами. Она ревнива: «не смей петь при господах!» Она бы, кажется, проглотила его живьем, из любви. Но вот он бежал от нее и — никогда бы она тому не поверила! Она горда и самонадеянна, она знает, что красавица и — странная психологическая задача, — поверите ли, ведь она все время была убеждена, что он точно так же ее без памяти любит, как и она его, без нее жить не может, несмотря на битье! Ведь в этом состояла вся ее вера; мало того, тут и сомнений для нее не существовало, и вдруг ей все открывается: этот ребенок, артист, ее нисколько не любит, давно уже перестал любить, может быть, никогда не любил и прежде! Она вдруг смирилась, поникла, раздавлена, а отказаться от него все-таки не в силах, безумно любит, еще безумнее, чем прежде. Но так как характер сильный, благородный и необыкновенный, то и вырастает вдруг неизмеримо и над прежним бытом, и над прежней средой своей. Нет, уж теперь она его не потребует силой. Силой ей его теперь и даром не надо; она все еще неизмеримо горда, но гордость эта уже другого рода, уже облагородилась: она скорее умрет с горя тут же, в траве у ограды, а не захочет употребить насилие, писать просьбы, доказывать права свои. Ах, батюшка, да ведь в этом и вся повесть, а вовсе не в бытовой стороне церковников!» (536—537).

Легко заметить, что эстетико-психологическое, характерологическое и словесно-стилистическое толкование образов рассказа Недолина, особенно жены дьячка, осуществляется Достоевским в аспекте своей поэтики, своей системы художественного изображения. Сухой набросок Недолина приобретает большую глубину и выразительность. Образ дьячихи становится сложным, противоречивым, полным глубоких и мучительных внутренних колли-

зий. Выступает «характер сильный, благородный и необыкновенный». Центр тяжести всей повести переносится из сферы внешних коллизий быта в глубь душевных психологических конфликтов двух сложных, представляющих глубокий общественный интерес характеров. «Ах, батюшка, да ведь в этом и вся повесть, а вовсе не в бытовой стороне церковников!»

Таким образом, и характер «сочинительства», и понимание «художественности», и стиль изображения, и идейно-художественные основы творчества, и способы психологического раскрытия характеров, и приемы анализа и оценки художественной действительности у Лескова и у Достоевского различны. «Тут, видите ли, чтобы понимать что-нибудь в душе человеческой и «судить повыше сапога», надо бы побольше развития в другую сторону, поменьше этого цинизма, этого «духовного» материализма; поменьше этого презрения к людям, поменьше этого неуважения к ним, этого равнодушия. Поменьше этой плотоядной стяжательности, побольше веры, надежды, любви!» (537).

Достоевский испытывает, проверяет и оправдывает точность и достоверность своего анализа тем, что с помощью его находит «ряженого», открывает под псевдонимами «псаломщика» и «свящ. Касторского» авторство Лескова. Он указывает в стиле «ряженого» «целый воз» характерностей, «чрезвычайно грубо натасканный из тетрадки» («проходить такие вредные покушения», «голосистый дьячок», «невежестве, обличенном опять в том журнале» и т. п.). Особенно показательным для разоблачения анонима кажется Достоевскому употребление слова *голосистый* в значении «одаренный прекрасным голосом певца». «Автор-специалист забыл, что хотя в священнической среде и теперь, конечно, встречаются малообразованные люди, но чрезвычайно мало до такой уж степени не понимающих значения слов. Это годится для романа, г. ряженый, а действительности не выдерживает. Такое ошибочное выражение прилично было бы разве пономарю, а все же не священнику... Но хуже всего то, что типичник-автор (если говорить о художнике-авторе, то возможно понятие и о *ремесленнике-авторе*, а слово *типичник* определяет ремесло или мастерство), что типичник-автор выставил свой тип в таком непривлекательном нравственном виде» (538).

Для «типичника» образ персонажа, нарисованный посредством словесных эссенций и характерностей, часто бывает лишь средством выразить ту или иную тенденцию. Тогда он лишается внутренней цельности и полноты. Он становится рупором мнений и оценок самого автора. Так и случилось у Лескова с образом свящ. Касторского. «Надо бы выставить все-таки в свящ. Касторском человека с достоинством, добродетельного, и типичность ничему бы тут не помешала. Но типичник был сам поставлен в затруднительное положение, из которого и не сумел вывернуться: ему непременно надо было обругать своего собрата — автора, наглумиться над ним, и вот свои прекрасные побуждения он,

перепряженный, поневоле должен был навязать своему священнику. А уж насчет чудес — типичник совсем не сдержал себя. Вышла ужасная глупость: духовное лицо — да еще глумится над чудесами и делит их на мудреные и немудреные! Плохо, г. типичник» (538).

Чрезвычайно остро и тонко Достоевским были продемонстрированы качественные различия в стиле свящ. Касторского, обусловленные замыслом возвеличить Лескова и унизить, дискредитировать Недолина и его редактора Достоевского.

«Пока он хвалит художественность писателя Лескова, он говорит *как и все*, безо всякой характерности словечек и мыслей, обличающих сословие. Но так было надо автору: надо было его оставить в покое, чтобы литературная похвала вышла серьезнее, а порицание г. Недолину строже, ибо смешная и характерная фраза нарушила бы строгость. Но вдруг автор, сообразив, что ведь, пожалуй, читатель и не поверит, что священник писал, — пугается и разом бросается в типичности, и уже тут их целый воз. Что ни слово, то типичность! Из такой суматохи естественно выходит типичность фальшивая и непропорциональная» (538).

Тут с необыкновенной убедительностью и силой вырисовываются различия между словесно-художественными системами Достоевского и Лескова в сфере приемов авторского или вообще субъективно-повествовательного изображения и освещения лиц и событий, в сфере структурных форм «образа автора», в вопросе о характере и многообразии экспрессивно-речевых красок при отражении и воспроизведении живой действительности.

Историческое и теоретическое значение изложенной здесь с некоторыми комментариями литературно-стилистической и эстетико-идеологической полемики между Достоевским и Лесковым в первой половине 70-х годов очень велико. Прежде всего это — один из самых ярких и поучительных образцов определения автора анонимных (или псевдонимных) статей («Псаломщик» и «свящ. Касторский», под которым скрылся Н. С. Лесков), созданных великим художником слова — Ф. М. Достоевским. У выдающегося писателя, активно воспринимающего и распознающего все многообразие стилей современной ему художественной литературы, исследователь истории стилей художественной литературы может и должен многому научиться в определении существенных своеобразий и индивидуальных качеств отдельных словесно-художественных систем. В данном же случае мы имеем дело (правда, в полемическом плане) с всесторонним разоблачением технических приемов и идеологических основ стиля одного из оригинальнейших и крупнейших русских прозаиков второй половины XIX века — Н. С. Лескова. При этом в методике этого разоблачения существенное место занимают приемы и

принципы атрибуции анонимных и псевдонимных литературных произведений по данным языка и стиля.

Во-вторых, перед нами — важный эпизод из истории дифференциации и борьбы индивидуальных стилей в развитии русской реалистической литературы. В освещении разных процессов и стадий этой борьбы очень отчетливо выступают центральные пункты и проблемы поэтики, стилистики и художественного мировоззрения, вокруг которых группируются основные противоречия реалистического метода в его развитии.

В-третьих, трудно подыскать более наглядную иллюстрацию, демонстрирующую самую тесную, неразрывную связь проблемы авторства с теорией и историей литературных стилей.

В-четвертых, в исследовании стилей русского реализма, в изучении истории творчества таких писателей, как Достоевский, Л. Толстой, Тургенев, Некрасов, Лесков и др. (не говоря уже о творчестве Чернышевского, Салтыкова-Щедрина, М. Михайлова и др.), нельзя проводить резкую грань между проблематикой и стилями художественной литературы и стилями публицистики (включая сюда и литературную критику).

ГЛАВА II

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ КАК РЕДАКТОР „ГРАЖДАНИНА" И КАК АВТОР АНОНИМНЫХ ФЕЛЬЕТОНОВ В НЕМ

1

Вопрос о Ф. М. Достоевском как редакторе журнала-газеты «Гражданин» (1873 г. и начало 1874 г.) до сих пор еще не был предметом специального, основательного историко-литературного и стилистического исследования. Общепризнано, что Достоевский — в период работы над «Бесами» — сблизился с реакционными кругами царской России 70-х годов. Поэтому редакторство Достоевского в «Гражданине» кн. В. П. Мещерского обычно рассматривается стандартно как естественный эпизод в истории его политического ренегатства.

Однако самая роль Ф. М. Достоевского в редакции «Гражданина», степень его литературного участия, объем его творческого вклада в этот журнал остаются совсем не разъясненными.

Характер работы Достоевского как редактора и сотрудника «Гражданина» все еще не изучен и не определен. После соответствующих разысканий проф. Л. П. Гроссмана[1], проф. Б. В. Томашевского[2] и отчасти также проф. Н. Ф. Бельчикова[3] напрашивался вывод, что Ф. М. Достоевский, кроме редакционных примечаний и заметок, кроме «Дневника писателя», кроме еже-

[1] Ф. М. Достоевский, Полн. собр. соч., изд. «Просвещение», т. XXII, Пг. 1918, с комментариями Л. П. Гроссмана.

[2] Ф. М. Достоевский, т. 13. Статьи за 1845—1878 годы, Госиздат, М. — Л. 1930. См. примечания на стр. 580—607.

[3] См. «Былое», 1925, № 5 (33). Статья «Достоевский о Тютчеве», стр. 155—162.

недельного «политического обозрения» (с № 38 «Гражданина» с перерывом в №№ 47—50), в общем поместил ничтожное количество оригинальных статей и фельетонов в редактируемом им журнале. В результате этих литературоведческих работ прибавилось очень мало нового к тому, что было известно из библиографического указателя А. Г. Достоевской («Музей памяти Ф. М. Достоевского», 1906) и затем было подтверждено ее воспоминаниями [1]. Например, в «Гражданине» за 1873 год были найдены лишь отчет Достоевского о заседании Общества любителей духовного просвещения (28 марта), фельетон «История о. Нила» и небольшой отрывок в отделе «Из текущей жизни» (№ 28 «Гражданина»), не считая нескольких заметок от редакции (некоторые из них представляют большой интерес для исследователя творчества Достоевского). Б. В. Томашевский предположительно приписал Ф. М. Достоевскому также небольшую статью в № 1 «Гражданина» за 1873 год «Желание». Весь этот очень скромный улов был напечатан в XIII томе сочинений Ф. М. Достоевского под редакцией Б. В. Томашевского и К. Халабаева (1930 г.) [2].

Проф. Л. П. Гроссман дополнил эти сведения о творчестве Ф. М. Достоевского в период редактирования «Гражданина» в 1873 году указанием на статью (вернее, на серию фельетонов) «Из текущей жизни»: 1) Пожар в селе Измайлове, 2) Стена на стену, 3) Скандальчики («Гражданин», 1873, № 24, автограф в ЛБ) [3]. Такое состояние знаний о творчестве Ф. М. Достоевского в период редактирования «Гражданина» содействовало укреплению и распространению мнения, что этот великий, но больной художник, сделавшись редактором «Гражданина», не рассчитал характера и трудностей новой работы — особенно в связи с постоянным вмешательством собственника журнала и его фактического редактора или соредактора — кн. В. П. Мещерского. Черновая работа по отбору и редактированию чужих статей будто бы поглощала все трудовое время и всю творческую энергию Ф. М. Достоевского. В конце концов сам Достоевский понял необходимость своего освобождения от организационных обязанностей редактора журнала, для того чтобы беспрепятственно отдаться творческому писательскому труду. Поэтому в апреле 1874 года Достоевский оставил пост редактора «Гражданина».

Сложностью редакционной работы и добросовестным отношением к ней со стороны Достоевского обычно объясняется малая

---

[1] Воспоминания А. Г. Достоевской, М.—Л. 1925, стр. 174—175.

[2] См. В. Л. Комарович, Литературное наследство Ф. М. Достоевского за годы революции. «Литературное наследство», № 15, 1934, стр. 259—260.

[3] Леонид Гроссман, Жизнь и труды Достоевского. Биография в датах и документах, «Academia», 1935, стр. 346.

творческая его производительность за 1873 год и первую треть 1874 года. «Достоевский, помимо того, что выполнял работу редактора, поместил в «Гражданине» ряд статей под общим названием «Дневник писателя» и в конце года вел иностранное обозрение. Принадлежат ему, вероятно, и некоторые анонимные статьи, но установить их принадлежность трудно» [1]. «Труд Достоевского по редактированию был далеко не фиктивным» [2].

При этом обычно ссылаются на свидетельства жены Достоевского — А. Г. Достоевской [3], метранпажа типографии, печатавшей «Гражданина» — М. А. Александрова [4], а также на некоторые признания самого Ф. М. Достоевского, содержащиеся в его письмах за 1873 год и начало 1874 года. Известно, что Ф. М. Достоевскому в редактировании «Гражданина» помогал, кроме кн. В. П. Мещерского («помощь» которого, по-видимому, иногда очень затрудняла работу), также знаменитый мракобес царствований двух Александров (II и III) К. П. Победоносцев. «Я помогал ему работать, когда свалился ему на шею «Гражданин»,— вспоминал К. П. Победоносцев в письме к жене Достоевского незадолго до своей смерти (24 ноября 1906 г.) [5]. Однако содействие К. П. Победоносцева Ф. М. Достоевскому как редактору «Гражданина» выражалось, кроме снабжения его большим количеством статей разнообразного политического и юридического содержания, а также корреспонденций из-за границы («Из Лондона», № 27 «Гражданина», «Русские листки из-за границы» и т. п.), в некотором участии в отделе «Критика и библиография» (ср., например, рецензию на книгу Джемса Стифена «Свобода, равенство и братство» в № 37 «Гражданина»). Кроме К. П. Победоносцева, при Достоевском в «Гражданине» главными сотрудниками критико-библиографического отдела постепенно стали Н. Н. Страхов и Евг. Белов. Статьи К. П. Победоносцева по вопросам международной политики служили (с № 38 1873 г.) как бы дополнением к политическому обозрению Ф. М. Достоевского (с № 38), к его статьям под заглавием «Иностранные события». Любопытно, что в №№ 48, 49 и 50 «Гражданина» за 1873 год статьи под заголовком «Иностранные события» принад-

---

[1] Ф. М. Достоевский, т. 13. Статьи за 1845—1878 годы, 1930, стр. 581.

[2] См. В. В. Т — ва (Починковская), Год работы с знаменитым писателем. «Исторический вестник», 1904, февраль, стр. 530.

[3] См. Воспоминания А. Г. Достоевской, стр. 179—180.

[4] «Русская старина», 1892, т. 74, апрель, стр. 196.

[5] Л. П. Гроссман, Достоевский и правительственные круги 70-х годов. «Литературное наследство», № 15, 1934, стр. 89. Л. П. Гроссман так характеризует отношение К. П. Победоносцева к «Гражданину» в период редакторства Ф. М. Достоевского: «Союз с крупным писателем, примкнувшим к правительственному курсу, мог во многом привлечь тончайшего политического комбинатора, втайне претендовавшего на министерские посты. Уже летом 1873 г. Победоносцев активно помогает Достоевскому составлять выпуск «Гражданина», работает с ним вместе, стремится облегчить ему трудность редакторского дела» (стр. 88).

лежат не Достоевскому. Под ними стоит подпись В. П — ч (в № 49 — В. П. . . . . . Ч). Есть мнение, что подпись В. П—ч была одним из псевдонимов К. П. Победоносцева [1]. Однако представляется более вероятным предположение, что временно — за Достоевского — вследствие его болезни или недосуга — эти иностранные обзоры для №№ 49—50 писались секретарем редакции «Гражданина» В. Ф. Пуцыковичем. К. П. Победоносцев не склонен был непосредственно заниматься редакционными делами. Он хотел иметь лишь общее политическое и идеологическое влияние. Когда В. П. Мещерский обратился к К. П. Победоносцеву с просьбой дополнить его «Петербургское обозрение» некоторыми подробностями, К. П. Победоносцев написал такое брюзгливое и брезгливое письмо Ф. М. Достоевскому (28 декабря 1873 г.): «На праздник я уезжаю обыкновенно в монастырь. Вернувшись оттуда 25 числа, нашел я у себя записку Мещерского, наскоро написанную им перед отъездом, где он умоляет дополнить его Петерб. обозрение подробностями о приезде Эдинбургского принца. За эту записку я посердился на Мещерского, как он меня обременяет делом, которого я не умею и не хочу делать. Да и подробностей этих я не знаю и не собираю — совсем не мое дело еще писать об них. Кроме того, мне и некогда» [2].

Таким образом, основная тяжесть подбора статей, компоновки номеров «Гражданина» и писания редакционных обозрений, фельетонов и заметок падала на Ф. М. Достоевского, кн. В. П. Мещерского, а позднее — не ранее, чем с марта — апреля 1873 года — также и на секретаря редакции — В. Ф. Пуцыковича.

2

Необходимо глубже вникнуть в творческую работу Достоевского как редактора и автора «Гражданина». Легко заметить, что «Дневник писателя», печатавшийся сначала в каждом номере «Гражданина», то есть через неделю (№№ 1, 2, 3, 4), затем начинает появляться раз в две недели (№№ 6, 8 и 10). После этого с № 13 «Гражданина», то есть с 26 марта, «Дневник писателя» печатается очень нерегулярно, приблизительно однажды в месяц (№ 13, № 18 — 30 апреля, № 21 — 21 мая, № 25 — 18 июня). Начиная же с № 25 (18 июня) главы «Дневника

[1] См. об этом у Л. П. Гроссмана в статье «Достоевский и правительственные круги 70-х годов». В качестве приложений к этой статье напечатаны письма К. П. Победоносцева к Ф. М. Достоевскому с комментариями («Литературное наследство», № 15, 1934, стр. 125). Здесь же на стр. 129 указывается на то, что за подписью В. П — ч появилась в № 52 «Гражданина» за 1873 г. статья «Подлежит ли земство по закону ответственности за непринятие мер против голода», приписываемая К. П. Победоносцеву.

[2] «Литературное наследство», 1934, № 15, стр. 129.

писателя» снова выходят в свет через две недели (№№ 25, 27 и 29). Дело в том, что помещенные в № 27 «Две заметки редактора» позднее в оглавлении журнала (в «Подробном обозначении содержания 52 №№ «Гражданина» за 1873 г.») включены в состав «Дневника писателя». После № 29 «Гражданина», то есть после 16 июля 1873 года, «Дневник писателя» печатается далее лишь в трех номерах «Гражданина»: в № 32 от 6 августа, в № 35 — 27 августа и в № 50 — 10 декабря. Само собой разумеется, что эта неравномерность распределения глав «Дневника писателя» по разным номерам журнала не может объясняться только состоянием здоровья редактора или какими-нибудь другими посторонними, то есть внешними для истории и судьбы журнала, причинами. Вероятнее всего предполагать, что собранные для «Дневника писателя» материалы и заметки обрабатывались в других формах и жанрах и анонимно публиковались в том же «Гражданине».

Любопытны признания и указания современников, что отход от работы над «Дневником писателя» вызывался у Достоевского необходимостью перейти на другой участок деятельности по журналу. Так, с № 38 «Гражданина» (с 1 сентября 1873 г.) Достоевский начинает писать еженедельное иностранное обозрение. Метранпаж той типографии, где печатался «Гражданин», М. А. Александров, так пишет об этом: «Оставив «Дневник», Федор Михайлович попробовал свои силы в иной области литературы: с осени 1873 года он стал писать политический обзор иностранных событий и сначала был очень доволен, что ему в этой области работа удалась вполне» [1].

С иной (практической) точки зрения та же связь между перерывами в публикации «Дневника писателя» и работой Достоевского в других отделах и жанрах журнала подчеркивается А. Г. Достоевской: «Около редакции нового журнала объединилась группа лиц одинаковых мыслей и убеждений... На страницах «Гражданина» могла осуществиться идея «Дневника писателя», хотя и не в той внешней форме, которая была придана ему впоследствии. — С материальной стороны дело было обставлено сравнительно хорошо: обязанности редактора оплачивались тремя тысячами, кроме платы за статьи «Дневника писателя», а впоследствии за «политические» статьи. В общем, мы получали около пяти тысяч в год» [2].

Таким образом, Ф. М. Достоевский, кроме выполнения обязанностей редактора, должен был (хотя бы ради дополнительного гонорара) систематически давать в журнал статьи художественного и публицистического характера. Нет никаких оснований предполагать, что сотрудничество Достоевского ограничи-

---

[1] «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях типографского наборщика». «Русская старина», 1892, т. 74, апрель, стр. 196.

[2] Воспоминания А. Г. Достоевской, стр. 174—175.

валось лишь «Дневником писателя», а с середины сентября 1873 года также обзорами иностранных событий. Можно предполагать, что Достоевский, кроме этого, особенно в промежутки между выпусками «Дневника писателя», обращался к другим жанрам журнального творчества. Это предположение подтверждается и фактами уже известными: «История о. Нила» (№ 24 «Гражданина» за 1873 г.) и другие очерки «Из текущей жизни» в том же номере, отрывок «Поток жизни неудержим» (№ 28 «Гражданина» за 1873 г.), помещаемый в собрании сочинений Ф. М. Достоевского и, по-видимому, другие статьи, входящие в состав отдела «Из текущей жизни», по крайней мере в том же № 28, также принадлежат Достоевскому.

Кроме того, известно, что Ф. М. Достоевский в журнале «Гражданин» за последующие годы помещал свои фельетоны в отделе «Последняя страничка».

Естественно поэтому ожидать открытия новых, неизвестных статей, заметок и фельетонов Ф. М. Достоевского прежде всего в этих отделах: «Из текущей жизни» и «Последняя страничка». Проф. Б. В. Томашевский после изучения «Гражданина» за 1873 год пришел к такому же выводу: «Несомненно, что Достоевскому же принадлежат некоторые анонимные заметки в отделах «Из текущей жизни» и «Последняя страничка». Однако установить авторство, за ничтожными исключениями, без специальных разысканий не представляется возможным» [1]. Писал ли Достоевский статьи для других отделов, например, для «Областного обозрения» — без глубокого исследования также нельзя решить.

Правда, некоторым современникам, даже из числа сотрудников «Гражданина», казалось, что сам Достоевский мало пишет оригинальных статей для этого журнала. Например, М. П. Погодин жаловался Т. И. Филиппову, что работы Ф. М. Достоевского в журнале «мало видно». Об этом известил Т. И. Филиппов Достоевского в письме от 6 июня 1873 года [2]. Однако письма самого Достоевского и свидетельства близких ему людей характеризуют тщательную, кропотливую и напряженную редакторскую работу Достоевского по отбору статей, по их переделке, доходившей иногда до полного пересочинения, как, например, было с «Гаваньскими сценами» Генслера, по их стилистической правке, по просмотру огромной «рухляди газет» (для извлечения из них злободневного материала и литературной его обработки). При этом, как сообщает сам Достоевский в письме к М. П. Погодину от 26 февраля 1873 года, в первые месяцы его редакторской деятельности в «Гражданине» не было даже секретаря редакции. Все разнообразные, связанные с этой должностью обязанности по чтению рукописей и по переговорам с авто-

---

[1] Ф. М. Достоевский, 1930, т. 13. Статьи за 1845—1878 годы, стр. 593.
[2] «Литературное наследство», № 15, 1934, стр. 152.

рами пришлось выполнять самому редактору, то есть Достоевскому. Из намеков Достоевского вытекает, что ему самому приходилось в первые месяцы не только редактировать, но даже составлять рецензии на разные книги. «Меня мучит многое, например, совершенное отсутствие сотрудников по библиографическому отделу. Воротился на этой неделе из Крыма Страхов, я обрадовался (будет критика), а он вдруг серьезно заболел», — писал Ф. М. Достоевский М. П. Погодину 26 февраля 1873 года [1]. По словам Н. Н. Страхова, «читатели, которые вздумают перечесть «Гражданин» за этот год, тотчас увидят, как много старания и труда положено было на журнал его редактором. Заботливость была величайшая» [2].

Несомненно, что эта напряженная редакторская работа Достоевского в «Гражданине» сочеталась с лихорадочным творческим трудом публициста. В этом признается сам Ф. М. Достоевский (в том же письме к М. П. Погодину): «А главная горечь моя — бездна тем, о которых хотелось бы самому писать. Думаю и компоную я статью нервно, до болезни; принимаюсь писать и, о ужас, в четверг замечаю, что не смогу кончить. Между тем отрезать ничего не хочу. И вот бросаю начатое и поскорей, чтоб послать (ибо дал слово Мещерскому, что будет статья и на нее непременно рассчитывают), нередко в четверг ночью схватываюсь за новую какую-нибудь статью и пишу, чтоб поспеть в сутки, ибо в пятницу ночью у нас прием статей кончается» [3]. Конечно, эти признания прежде всего относятся к «Дневнику писателя», главы которого так часто и так регулярно печатались в «Гражданине» до десятого номера включительно. Но из этих же признаний явствует, что вместо глав «Дневника писателя» в «Гражданине» нередко появлялись статьи другого жанра и другого типа.

3

Достоевский как редактор стремился придать «Гражданину» внутреннее структурное и идейное единство. Эта задача особенно увлекала его. У него была твердая программа и ясная цель. В письме к М. П. Погодину Достоевский хотя и очень упрощенно, применяясь к казенному мировоззрению своего собеседника, говорит о своей политической программе, для пропаганды и реализации которой он примкнул к «Гражданину», «о цели и мысли своей»: «Вот цель и мысль моя. Социализм сознательно и в самом нелепо-бессознательном виде, и мундирно, в виде подлости, — проел почти все поколение. Факты явные и грозные.

---

[1] «Звенья», VI, 1936, стр. 447.

[2] Ф. М. Достоевский, Полн. собр. соч., т. I. Биография, письма и заметки из записной книжки, СПб. 1883, стр. 299.

[3] «Звенья», VI, 1936, стр. 446.

Самый необразованный простак, и тот, читаешь в газетах, вдруг где-нибудь отрезал словцо — глупейшее, но несомненно вышедшее из социалистического лагеря, надо бороться, ибо все заражено. Моя идея в том, что социализм и христианство — антитезы. Это бы и хотелось мне провести в целом ряде статей, а между тем и не принимался.

С другой стороны, роятся в голове и слагаются в сердце образы повестей и романов. Задумываю их, записываю, каждый день прибавляю новые черты к записанному плану и тут же вижу, что все время мое занято журналом, что писать я уже не могу больше — и прихожу в раскаяние и в отчаяние»[1].

Зная общие черты общественно-политического и религиозно-философского мировоззрения Достоевского в этот период, можно уже заранее ожидать от него, сверх «Дневника писателя», статей по вопросам народной, крестьянской жизни, по религиозным и церковным вопросам, по вопросам буржуазной морали, нравственного состояния современного общества, статей, рисующих разные общественные типы. В своем страхе перед грядущей социальной революцией, в боязни — и вместе с тем — предвидении будущей победы «четвертого сословия», цепляясь за старые устои мистического народничества и православия, Достоевский видит спасение в «народе», фактически же: в отсталых слоях крестьянской массы — с их патриархальной идеологией, религиозными навыками и архаическим консервативным укладом. По словам Достоевского, социалистами «ничего еще не решено, чем будущее общество заменится, а решено лишь только, чтобы настоящее провалилось». Тогда рухнут все основы русского буржуазного строя: собственность, семья, христианская религия, царский режим и даже, как кажется Достоевскому, национальность, национальное начало.

Действенному, революционному социализму Достоевский готов противопоставить «христианство» или «русский социализм», который, по мнению Достоевского, «заключается не в коммунизме, не в механических формах, а во всесветном объединении во имя Христово». Орудие и сила, с помощью которых должен распространиться этот «русский социализм», — русское крестьянство, русский народ в его самобытных слоях. Достоевский надеялся сделать из «Гражданина» рупор своих политических и моральных, религиозно-философских идей, рассчитывая на полную самостоятельность. «Гражданин» — согласно представлению Достоевского — должен быть идеологически монолитен и не может, несмотря на разнообразие сотрудников, допускать разногласий и противоречий в их статьях. Иначе говоря, Достоевский хотел быть полным идеологическим хозяином журнала и единою волею и властью редактора создавать совершенную идейную гармонию, абсолютное согласие и «единогласие» по всем вопросам поли-

[1] «Звенья», VI, 1936, стр. 447.

тики и текущей жизни. Достоевский отказывается печатать в виде статьи рукопись Погодина по греко-болгарскому вопросу, то есть по вопросу о независимости болгарской церкви от греческого патриархата, так как усмотрел в ней некоторое противоречие с более близкими ему взглядами реакционного славянофила Т. И. Филиппова: «Речь в Славянском Комитете мы прочли все, но напечатать не могли (и теперь не прошло бы время, по-моему; почему же прошло?) — единственно потому, что «Гражданин» печатал об этом статьи Филиппова (т. е. о распре греков и болгар). Читали ли Вы? Если читали, то, наверно, усмотрели, что тут есть один пункт, противоречащий отчасти Вашему взгляду. И так как «Гражданин» заявил свой взгляд ранее у себя, то это значило себе противоречить». (Письмо Достоевского к Погодину от 26 февраля 1873 г.) [1]

М. П. Погодин не согласился с таким пониманием идеологического единства журнала: «В газете статьи с именами известных авторов могут быть и с взаимными противоречиями, каждый отвечает за себя, сама газета не может противоречить себе — это дело другое» [2].

Ожидания и надежды Достоевского — редактора, мечтавшего стать полновластным идейным главою своего печатного органа, не сбылись. К концу 1873 года, а может быть, и несколько раньше, Достоевскому это стало совершенно ясно. «Принимаясь за редакторство год тому назад, воображал, что буду гораздо самостоятельнее. От этого лишаюсь энергии к делу, — пишет Достоевский М. П. Погодину (12 ноября 1875 г.). — У нас в журнале нет единого главы. Я составляю №, читаю статьи, переделываю их и изредка пишу сам — вот моя работа... Но каждый раз к концу недели бываю очень занят и не имею времени даже для себя, на свои домашние дела» [3]. Картина очень ясная. Достоевский разочарован тем, что он не может отвести и отвергнуть ни некоторых статей Мещерского, ни статей разных его протеже и как редактор и материально и идейно зависим от собственника журнала В. П. Мещерского. Поэтому и сам в конце концов начинает меньше уделять своего личного авторского труда (по крайней мере в форме «Дневника писателя») «Гражданину», хотя и продолжает с прежней добросовестностью выполнять свои редакторские обязанности, которые его уже тяготят. Для Достоевского, отдававшегося со свойственной ему страстностью руководству своим журналом, сначала авторский и редакторский труд не только не противополагались один другому, но совпадали. Ведь «Дневник писателя» он подписывал своей фамилией — Ф. Достоевский. Все остальные статьи шли анонимно и лишь в случае надобности подписывались инициа-

---

[1] «Звенья», VI, 1936, стр. 448.
[2] Там же, стр. 451.
[3] Там же, стр. 453.

лами — Д. или (реже) Ф. Д. Есть основания предполагать, что Ф. М. Достоевский для своих анонимных статей сначала вовсе не предполагал прибегать даже к инициалу Д. Во всяком случае, в № 5 «Гражданина» помещена чужая статья, подписанная буквой Д.

Редакторская правка Достоевского очень ощутительна в этой статье, носящей заглавие «Из дорожных заметок на севере» (№ 5 «Гражданина» за 1873 г., стр. 135—140). Любопытно, что это — единственная статья из явно не принадлежащих Достоевскому, подписанная буквой Д. Можно догадываться, что эта статья написана тем же автором, инициалы которого—В. Н. Д.—стоят под многими очерками, рассказами и стихотворениями, напечатанными в «Гражданине» за 1873 год (то есть Вас. Ив. Немировичем-Данченко). В статье «Из дорожных заметок на севере» яркими красками изображена нищета рабочего люда, эксплуатируемого кулаками и заводчиками. Ее автор заявляет: «Не нужно быть социалистом — довольно быть честным человеком, чтобы сознать, что наш рабочий — тот же нищий» (137). Вместе с тем статья эта очень разностильна.

Таким образом, есть все основания утверждать, что перу Ф. М. Достоевского принадлежат не только редакционные исправления в чужих статьях и не только написанные им отдельные куски или части чужих статей, но и целый ряд отдельных статей, фельетонов и заметок.

4

Для того чтобы найти прямой и точный путь в поисках неизвестных статей Достоевского, необходимо, прежде чем применять строгие методы историко-стилистического анализа, разобраться в деталях композиционной структуры «Гражданина». И в этом журнале, кроме официальных, придворных и бюрократических, так сказать, информационных сообщений, помещаемых обычно в самом начале номера и принадлежащих или В. П. Мещерскому, или К. П. Победоносцеву, были «обозрения»: петербугское, московское, областное и международное. Петербургское обозрение велось В. П. Мещерским. «Московские заметки» также писались одним и тем же лицом. Участие Достоевского в обзорах иностранных событий твердо установлено. Фельетонные же статьи об иностранной жизни и нравах им в то время не писались. Стихотворения, романы, повести и рассказы шли за полной подписью фамилий авторов или за их инициалами. Достоевский отметил, что многие из этих произведений, например, «Гаваньские сцены» Генслера были им «пересочинены». Любопытно, что в «Подробном обозначении содержания 52 №№ «Гражданина» за 1873 г.» отделы «Ералаш» и «Последняя страничка» включены в рубрику «Романы, повести и рассказы». Вероятнее

всего, именно здесь, в этих разделах, а также в разделе «Из текущей жизни» надо искать следов художественного творчества Ф. М. Достоевского. При этих поисках следует решительно обходить и оставлять в стороне такие жанры, как «Путевые очерки и внутренняя корреспонденция», статьи по финансовым, экономическим и промышленным вопросам, юридические и исторические статьи, статьи о народном образовании и воспитании. В области специальных статей о церковных вопросах почти безраздельно царил К. П. Победоносцев (иногда с прибавлением Т. И. Филиппова).

Трудно сомневаться в принадлежности Ф. М. Достоевскому статьи «Желание», помещенной в самом конце № 1 «Гражданина» за 1873 год. Эта статья могла исходить только от редактора-издателя. В ней намечается часть будущей общественно-политической программы этого реакционного журнала.

Б. В. Томашевский включил эту статью в состав «Приложений» к несомненным публицистическим статьям Ф. М. Достоевского (в 13 томе собрания сочинений Ф. М. Достоевского). «Здесь помещены произведения Достоевского, написанные совместно с другими, а также статьи редакционного характера, относительно которых тоже допустимо предположение коллективного авторства». Правда, в комментариях к самой статье «Желание» Б. В. Томашевский высказывается более решительно и определенно: «Так как заявление это заключает собою первый номер журнала, подписанный Достоевским-редактором, то трудно допустить возможность, чтобы оно было не им написано. Оно является как бы декларацией редактора, в каком направлении им будет вестись хроника внутренней жизни». Эти общие и, в основном, правильные соображения Б. В. Томашевский подкрепляет литературным сопоставлением. «Высказанные здесь мысли, — продолжает он, — необходимо поставить в связи с идеей Достоевского, вложенной им в уста героини «Бесов», Лизаветы Николаевны (см. т. VII, стр. 106—107) о необходимости собирать факты, из которых слагалась бы картина духовной нравственной, внутренней русской жизни»[1]. В эту параллель необходимо внести поправки и уточнения. Лизавета Николаевна хотела собрать и объединить в отдельную книгу сообщения о происшествиях наиболее типичных, «более или менее выражающих нравственную личную жизнь народа, личность русского народа в данный момент. Конечно, все может войти: курьезы, пожары, пожертвования, всякие добрые и дурные дела, всякие слова и речи, пожалуй, даже известия о разливах рек, пожалуй, даже и некоторые указы правительства, но изо всего выбирать только то, что рисует эпоху; все войдет с известным взглядом, с указанием, с намерением, с мыслью, освещающею все целое, всю совокупность».

[1] Ф. М. Достоевский, т. 13. Статьи за 1845—1878 годы, стр. 607.

Таким образом, идея Лизаветы Николаевны шире того, что высказано в «Желании». Эта идея позднее и легла в основу отдела «Гражданина» «Из текущей жизни». В «Желании» же прежде всего сказывается несколько иной, более полемический и оценочный умысел. Это — реакционный вызов обличительному направлению, это — призыв к идеологической борьбе с «нигилизмом», к освещению русской жизни с точки зрения религиозно-морального мессианизма и народно-практического оптимизма. Ср., например, предисловие к заметке «Добрые вести из Кишиневской епархии» в № 5 «Гражданина» (1873 г., стр. 158), вероятнее всего, тоже написанное Ф. М. Достоевским: «Посреди множества отвсюду приходящих и всюду с жадностью оглашаемых известий — почти исключительно о прискорбных или соблазнительных явлениях жизни общественной — как отрадно встречать хоть изредка известия о том, что там или тут просыпается сила, объявляется доброе намерение или зачинается добрая деятельность на истинную пользу народа. Мы поставляем себе за долг делиться всякий раз добрым впечатлением этого рода со своими читателями. Пусть иногда и будет заметно некоторое преувеличение в этих известиях: это не беда, если оно происходит от одушевления доброю мыслью и добрым намерением, — лишь бы дело делалось во имя добра и правды».

Таким образом, Ф. М. Достоевский стремится придать внутреннее единство журналу «Гражданин» в целом и каждому номеру в отдельности. Идеологическим стержнем журнала должен быть «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского. Здесь выдвигаются и обосновываются руководящие идеи журнала, здесь изображаются характерные типы современности. Композицией этого произведения, динамикой его идейно-художественного построения и развертывания, течением его глав определяется последовательность развития той идеологии, того общественного мировоззрения и изображения тех явлений иностранной и русской жизни, которые составляют внутреннее ядро и основу журнала «Гражданин», как журнала именно Ф. М. Достоевского.

Выступая в новой роли редактора «Гражданина», Ф. М. Достоевский в своем «Вступлении» к «Дневнику писателя», который начал печататься с первого же номера «Гражданина» за 1873 год, иронически рассказывает, как произошло это «чрезвычайное событие», и намекает на своеобразное и изолированное идеологическое положение «Гражданина», особенно в кругу современной либеральной и революционно-демократической обличительной журналистики.

«У нас говорить с другими — наука... Прежде, например, слова: «я ничего не понимаю» означали только глупость произносившего их; теперь же приносят великую честь. Стоит лишь произнести с открытым видом и гордостью: «Я не понимаю религии, я ничего не понимаю в России, я ровно ничего не понимаю в искусстве» — и вы тотчас же ставите себя на отменную

высоту. И это особенно выгодно, если вы в самом деле ничего не понимаете»[1]. Так сатирически упрощенно изображает Ф. М. Достоевский основной тон журналистики 70-х годов. «Положение вседовольное и, однако же, никто не доволен им, а все сердятся».

Идеи прогрессивной, революционной, обличительной литературы, по сатирической оценке Достоевского, «продаются везде, даже даром». Они не являются зрелым плодом самостоятельного наблюдения и размышления над русской действительностью или «задумчивости», как выражается Достоевский. «Да и задумчивость в наше время почти невозможна: дорого стоит. Правда, покупают готовые идеи. Они продаются везде, даже даром; но даром-то еще дороже обходятся, и это уже начинают предчувствовать. В результате никакой выгоды и по-прежнему беспорядок».

Себя как редактора «Гражданина» и свой журнал Достоевский представляет обладателем и хранителем своей, собственной, самостоятельной мысли, своего слова. «Горе тому литератору и издателю, который в наше время задумывается. Еще горше тому, который сам захотел бы учиться и понимать; но еще горше тому, кто объявит об этом искренне; а если заявит, что уже капельку понял и желает высказать свою мысль, то немедленно всеми оставляется. Ему остается лишь подыскать какого-нибудь одного подходящего человека или даже нанять его, и только с ним одним и разговаривать; может быть, для него одного и журнал издавать. Положение омерзительное, ибо это все равно что говорить самому с собой и издавать журнал для собственного удовольствия» (14). Таково — по иронической характеристике Достоевского — положение «Гражданина». На этом фоне «Дневник писателя» в структуре этого журнала приобретает особенное значение и положение: «...Буду и я говорить сам с собой и для собственного удовольствия, в форме этого дневника, а там что бы ни вышло. Об чем говорить? Обо всем, что поразит меня или заставит задуматься» (14). Само собой разумеется, что это — лишь тонкая политическая игра, лишь литературно-публицистическая поза. «Дневник писателя» Достоевского менее всего похож на «внутренний монолог», на «разговор с самим с собой» по своему политическому существу, по своей публицистической направленности. Он только стилизован иногда под «внутренний монолог», как бы следуя ему в разговорно-фамильярной манере речи, в ассоциативном ходе стремительно набегающих и сменяющих одна другую мыслей. Фактически же «Дневник писателя» рассчитан на родственного по духу читателя, на «христианского социалиста» и одновременно бросает вызов оппонентам из враждебных Достоевскому и ненавистных ему революционно-демократического и либерального лагерей. «Если же найду читателя и, боже сохрани, оппонента, то пони-

---

[1] «Гражданин», 1873, № 1, стр. 14.

маю, что надо разговаривать и знать с кем и как говорить. Этому постараюсь выучиться, потому что у нас это всего труднее, т. е. в литературе. К тому и оппоненты бывают различные, не со всяким можно начать разговор». И далее Достоевский рассказывает две присказки, в которых выступают образы двух типических оппонентов, вернее двух общественных направлений, чуждых Достоевскому. Одна присказка — «басня древняя» о споре свиньи со львом. В образе свиньи, извалявшейся в навозе и отвратившей от себя льва своим запахом, нарисован один тип оппонента, оппонента-либерала. «Конечно, львов у нас нет — не по климату, да и слишком величественно. Но поставьте вместо льва порядочного человека, каким каждый обязан быть, и нравоучение выйдет то же самое» (15). Можно предполагать, что такими злобными красками Ф. М. Достоевский рисует А. А. Краевского и его окружение, вообще либералов, постыдным воплощением которых для Достоевского была газета «Голос», орган А. А. Краевского. Итак, один лагерь, с которым борется «Гражданин» Ф. М. Достоевского, это буржуазные либералы. Другая присказка связана с именами Герцена и Белинского. Смысл ее в том, что Достоевский в своей публицистической деятельности будет рассчитывать на умного и честного оппонента из революционно-демократических слоев общества. Здесь тон и оценка — как будто другие, даже милостивые. (То же и в заметке «Поток жизни неудержим».) Но далее в очерке под ироническим заглавием «Старые люди» Ф. М. Достоевский злобно набрасывает резко искаженный идеологический и морально-политический «портрет» В. Г. Белинского, вождя и основоположника русской революционной демократии, родоначальника «шелудивого либерализма» и нигилизма, по изображению Достоевского. Достоевский выставляет Белинского в качестве своего заклятого врага, своего идеологического антипода: «Он знал, что революция непременно должна начинать с атеизма. Семейство, собственность, нравственную ответственность личности — он отрицал радикально. Без сомнения, он понимал, что, отрицая нравственную ответственность личности, он тем самым отрицает и свободу ее. Этот всеблаженный человек ...был самый торопившийся человек в целой России» (16).

При работе над «образом» Белинского Достоевский пускает в ход тщательно подготовлявшиеся для этого краски. Он использует все те сатирические штрихи и злобные карикатурные наброски, которые относились к образу Белинского в его более ранних письмах. Вот иллюстрация к этому памфлетному методу работы. В письме к А. Н. Майкову (от 11/23 декабря 1868 г. из Флоренции) Достоевский писал:

«Признаюсь Вам, что о Данилевском я с самого 49-го года ничего не слыхал, но иногда думал о нем. Я припоминал, какой это был отчаянный фурьерист. И вот, из фурьериста, обратиться к России, стать опять русским и возлюбить свою почву и сущ-

ность! Вот по чему узнается широкий человек! Тургенев сделался немцем из русского писателя, — вот по чему узнается дрянной человек. — Равномерно, никогда не поверю словам покойного Аполлона Григорьева, что Белинский кончил бы славянофильством. Не Белинскому кончить было этим. Это был только паршивик — и больше ничего. Большой поэт в свое время, но развиваться далее не мог. Он кончил бы тем, что состоял бы на побегушках у какой-нибудь здешней m-me Гёгг — адъютантом по женскому вопросу на митингах и разучился бы говорить по-русски, не выучившись все-таки по-немецки»[1]. Почти то же в «Дневнике писателя» в очерке «Старые люди»: «При такой теплой вере в свою идею это был, разумеется, самый счастливейший из людей. О, напрасно писали потом, что Белинский, если б прожил дольше, примкнул бы к славянофильству. Никогда бы не кончил он славянофильством. Белинский, может быть, кончил бы эмиграцией, если бы прожил дольше и если бы удалось ему эмигрировать, и скитался бы теперь маленьким и восторженным старичком с прежнею теплой верой, не допускающей ни малейших сомнений, где-нибудь по конгрессам Германии и Швейцарии или примкнул бы адъютантом к какой-нибудь немецкой m-me Гёгг на побегушках по какому-нибудь женскому вопросу».

С ироническим заявлением письма «и разучился бы говорить по-русски, не выучившись все-таки по-немецки» — можно сопоставить такие строки в «Дневнике писателя»: «Был также один немец, перед которым тогда он очень склонялся — Фейербах (Белинский, не могший во всю жизнь научиться ни одному иностранному языку, произносил: «Фиербах»)».

Возможно, что Ф. М. Достоевский широко использовал для характеристики Белинского материалы своей прежней статьи (1867 г.) «Знакомство мое с Белинским», предназначавшейся для литературного сборника «Чаша»[2].

Для более глубокого понимания всего контекста мыслей Ф. М. Достоевского, легших в основу его первой статьи из «Дневника писателя», следует вспомнить еще такие слова из письма Достоевского к А. Н. Майкову (от 28/16 августа 1867 г. из Женевы): «Деизм нам дал Христа, т. е. до того высокое представление человека, что его понять нельзя без благоговения и нельзя не верить, что это идеал человечества вековечный. А что же они-то, Тургеневы, Герцены, Утины, Чернышевские нам представили?.. Все эти либералишки и прогрессисты, преимущественно школы еще Белинского, ругать Россию находят первым своим удовольствием и удовлетворением. Разница в том, что последователи Чернышевского просто ругают Россию и откровенно же-

[1] Ф. М. Достоевский, Письма, 1930, т. II, стр. 149 (ср. также стр. 436).

[2] См. письмо к А. Н. Майкову от 15 сентября 1867 г. Ф. М. Достоевский, Письма, т. II, стр. 36 (ср. также стр. 388—389).

лают ей провалиться (преимущественно провалиться!). Эти же, отпрыски Белинского, прибавляют, что они *любят Россию*. А между тем не только все что есть в России чуть-чуть самобытного им ненавистно, так что они его отрицают и тотчас же с наслаждением обращают в карикатуру, но что если б действительно представить им наконец факт, который бы уж нельзя опровергнуть или в карикатуре испортить, а с которым надо непременно согласиться, то мне кажется они бы были до *муки*, до боли, до отчаяния несчастны... Заметил я, что Тургенев, например (равно как и все, долго не бывшие в России), решительно фактов не знают (хотя и читают газеты) и до того грубо потеряли всякое чутье России, таких обыкновенных фактов не понимают, которые даже наш русский нигилист уже не отрицает, а только карикатурит по-своему. Между прочим, Тургенев говорил, что мы должны ползать перед немцами, что есть одна общая всем дорога и неминуемая, — это цивилизация и что все попытки руссизма к самостоятельности — свинство и глупость»[1].

Нравственной личности Белинского Ф. М. Достоевским противопоставляются жены декабристов, пожертвовавшие всем «для высочайшего нравственного долга». Социалистическому учению Белинского, страстно принятому Достоевским в начале его общественного пути, противополагается теперь евангельское мировоззрение. Так политическое ренегатство, бросившее Ф. М. Достоевского в конце концов в объятия К. П. Победоносцева и кн. В. П. Мещерского, порождает ненависть к революционно-освободительному движению, его вождям и представителям.

В каторге, в положении «несчастного», в период отхода от революционных увлечений юности, к Достоевскому пришло, по его собственным словам, «что-то другое, совсем не то, о чем говорил Белинский и что слышится, например, теперь в иных приговорах наших присяжных. В этом слове «несчастные», в этом приговоре народа звучала другая мысль. Четыре года каторги была длинная школа; я имел время убедиться... Теперь именно об этом хотелось бы поговорить».

На фоне этой проповеди христианского социализма, на фоне этой реакционной характеристики революционного освободительного движения и его вождей, на фоне этой злобной сатиры на обличительное, прогрессивное направление в литературе, вскрывавшее язвы русского «полицейского деспотизма» того времени (В. И. Ленин), становится особенно понятным консервативный, охранительный смысл редакционной статьи Достоевского «Желание», становится также ясной связь прочего содержания номеров «Гражданина» с центральными идеями «Дневника писателя».

Вот характерные отрывки из «Желания»:

«В нашей периодической печати давно и очень давно ощу-

---

[1] Ф. М. Достоевский, Письма, т. II, стр. 31.

щается весьма важный пробел, отражающийся пробелом и в нашей общественной жизни.

Мы слишком хорошо знаем, что у нас есть дурного, мы слишком хорошо умеем смеяться над всяким общественным деятелем; мы слишком строго умеем быть судьями и обличителями всякого, кто нам не по нраву... Зато, увы, мы слишком мало знаем о том, что у нас есть на Руси хорошего и слишком мало выказываем сочувствий и поощрения всякому честному труженику. Сколько раз мы проходили мимо таких честных бойцов, даже не замечая их; сколько прекрасных гражданской доблестью и общественной пользою богатых жизней уносит могила бесследно, без привета от этого общества, которому эти жизни были всецело и бескорыстно посвящены...

Рассказ о прекрасной жизни, о доблестном подвиге — не есть ли, в наше время сомнений и отрицаний, лучшее оружие против всех наших общественных недугов? Если наши нигилисты — мы разумеем это слово в широком его значении — так сильны, то не заключается ли их сила, между прочим, в том, что они имеют право, указывая на изобилие общественных зол и скандалов, печатаемых в нашей журналистике, и на отсутствие в ней всяких примеров хорошего и прекрасного, сказать: как же нам не быть нигилистами, когда все у нас хорошее так дурно, а все дурное так нравится!» [1]

«Газетным летописям скандала», обличительным повестям о скандалах и безобразиях Достоевский пытается противопоставить «хорошее», тенденциозно извлекаемое им «из текущей жизни», но попутно он занимается также разоблачением «нигилизма» и агитацией в пользу своего «христианского социализма».

Руководствуясь найденным мною «ключом» к идейной композиции журнала «Гражданин» за 1873 год и отдельных его номеров и применяя приемы историко-стилистического анализа разных статей, заметок и фельетонов, помещенных в «Гражданине» 1873—1874 годов (а также в других журналах 60—70-х годов, где сотрудничал Ф. М. Достоевский), я установил авторство Ф. М. Достоевского по отношению к значительному количеству анонимных произведений (в том числе и художественных рассказов и повестей). Неизвестные фельетоны Достоевского, посвященные событиям и явлениям текущей жизни (пожары, пьянство, убийства, самоубийства, семейный быт, показательные судебные процессы, идеологические споры и т. п.), должны быть объединены в отдельной книге. Здесь же в качестве иллюстраций — в связи с проблемой авторства на фоне истории индивидуально-художественных стилей — помещаются два неизвестных художественных очерка Достоевского: «Попрошайка» и «Повесть о Родиоше».

---

[1] «Гражданин», 1873, № 1, стр. 28.

ГЛАВА III

НЕИЗВЕСТНЫЙ РАССКАЗ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО „ПОПРОШАЙКА"

1

Достоевский был мастером очерка и бытового фельетона. Эта сторона творчества Достоевского мало исследована. Она ярко выступает в его черновых набросках и заготовках для будущих романов, в его «Дневнике писателя». Тут много остро сделанных эскизов характеров и ситуаций.

Характеристический тип или характерный эпизод, важный в том или ином отношении для понимания существа современной жизни и вообще жизни человечества, — вот основа небольших новелл и повестей Ф. М. Достоевского в 70-е годы. В этом смысле очень показателен рассказ «Столетняя», вошедший в мартовский выпуск «Дневника писателя» за 1876 год (глава первая, раздел II). Кончается этот рассказ такими общими сентенциями, за которыми следует заключение, относящееся к области поэтики и стилистики Достоевского: «Так отходят миллионы людей: живут незаметно и умирают незаметно. Только разве в самой минуте смерти этих столетних стариков и старух заключается как бы нечто умилительное и тихое, как бы нечто даже важное и миротворное: сто лет как-то странно действуют до сих пор на человека. Благослови бог жизнь и смерть простых добрых людей!»

И сюда присоединено заключение — сюжетно-стилистического характера: «А впрочем, так, легкая и бессюжетная картинка. Право, наметишь пересказать из слышанного за месяц что-нибудь позанимательнее, а как приступишь, то как раз или нельзя, или нейдет к делу, или «не все то говори, что знаешь», а в конце концов остаются все только самые бессюжетные вещи...» [1]

---

[1] Ф. М. Достоевский, Собр. соч., т. 10, М. 1958, стр. 376—377

Необходимо вспомнить, что рассказ начинается сообщением одной дамы о встрече с столетней старушкой, а далее идет авторская оценка и авторская трансформация этого сообщения:

«Выслушал я в то же утро этот рассказ, — да, правда, и не рассказ, а так, какое-то впечатление при встрече с столетней (в самом деле, когда встретишь столетнюю, да еще такую полную душевной жизни?), — и позабыл об нем совсем, и уже поздно ночью, прочтя одну статью в журнале и отложив журнал, вдруг вспомнил про эту старушку, и почему-то мигом дорисовал себе продолжение о том, как она дошла к своим пообедать: вышла другая, может быть, очень правдоподобная маленькая картинка».

Итак, Достоевский в 70-е годы нередко прибегает к жанру картинок, бытовых портретных зарисовок, небольших очерков и сценок. В 1873 году напечатаны были в составе «Дневника писателя» «Бобок» и «Маленькие картинки», в 1876 году — «Мальчик у Христа на елке» (в январе), «Мужик Марей» (в феврале), «Столетняя» (в марте) и «Кроткая» (в ноябре), а в 1877 году — «Сон смешного человека». Любопытно, что все эти очерки и рассказы, кроме «Бобка» и «Сна смешного человека», представляют собою как бы выхваченные из текущей жизни ее куски или отрезки, и Достоевский сам указывает на реальный источник своего замысла и фантазии.

«Писатели в своих романах и повестях, — писал Ф. М. Достоевский в начале части четвертой «Идиота», — большею частью стараются брать типы общества и представлять их образно и художественно — типы, чрезвычайно редко встречающиеся в действительности целиком, и которые тем не менее почти действительнее самой действительности. Подколесин в своем типическом виде, может быть, даже и преувеличение, но отнюдь не небывальщина». Далее выражается мнение, что «в действительности типичность лиц как бы разбавляется водой, и все эти Жоржи Дандены и Подколесины существуют действительно, снуют и бегают пред нами ежедневно, но как бы несколько в разжиженном состоянии».

Вместе с тем огромное большинство всякого общества — это «ординарности», обыкновенные люди. Что же делать писателю с ними? Достоевский отвечает на это так: «Совершенно миновать их в рассказе никак нельзя, потому что ординарные люди поминутно и в большинстве необходимое звено в связи житейских событий; миновав их, стало быть, нарушим правдоподобие. Наполнять романы одними типами или даже просто, для интереса, людьми странными и небывалыми было бы неправдоподобно, да, пожалуй, и неинтересно. По-нашему, писателю надо стараться отыскивать интересные и поучительные оттенки даже и между ординарностями» [1].

---

[1] Ф. М. Достоевский, Собр. соч., т. 6, 1957, стр. 521—522.

Важны приемы и способы раскрытия «ординарностей», их характера, их портретов, их поведения.

Любопытны для понимания приемов психологической оценки и драматического представления человеческого характера, свойственных Достоевскому, такие его советы пасынку П. А. Исаеву, который должен был заключить с издателем Стелловским договор на печатание романа «Идиот»: «Не показывай Стелловскому вида, что я очень тороплюсь и нуждаюсь, но и не форси перед ним в обратном виде, т. е. что я не нуждаюсь, а веди дело ровно и как можно более (т. е. снаружи только) показывай ему вид, что имеешь к нему полную доверенность. Спорь и возражай мягче. О пустяках и не о существенном и спорить нечего. Если же заспорите, то беспрерывно показывай вид, что готов уступить, а между тем как можно менее уступай (т. е. в важном)» [1].

В этих практических советах отчасти сказывается и стиль художника.

Прием изображения чувств и настроений в их колебаниях и противоречиях — характерная особенность стиля Достоевского. В этом отношении очень симптоматичны и индивидуально-своеобразны способы изображения дум и переживаний Вельчанинова — в связи с покушениями на него, на его жизнь Павла Павловича Трусоцкого (в повести «Вечный муж»).

«Он решил вопрос странно, — тем, что „Павел Павлович хотел его убить, но что мысль об убийстве ни разу не вспадала будущему убийце на ум". Короче: „Павел Павлович *хотел убить, но не знал, что хочет убить*. Это бессмысленно, но это так, — думал Вельчанинов, — не места искать и не для Багаутова он приехал сюда — хотя и искал здесь места и забегал к Багаутову, и взбесился, когда тот помер; Багаутова он презирал как щепку. Он для меня сюда поехал и приехал с Лизой...»

«А ожидал ли я сам, что он... зарежет меня?» Он решил, что да, ожидал именно с той самой минуты, как увидел его в карете, за гробом Багаутова, «я чего-то как бы стал ожидать... но, разумеется, не этого, разумеется не того, что зарежет!..»

«И неужели, неужели правда была все то, — воскликнул он опять, вдруг подымая голову с подушки и раскрывая глаза, — все то, что этот... сумасшедший натолковал мне вчера о своей ко мне любви, когда задрожал у него подбородок и он стукал в грудь кулаком?

Совершенная правда! — решал он, неустанно углубляясь и анализируя, — этот Квазимодо из Т — слишком достаточно был глуп и благороден для того, чтоб влюбиться в любовника своей жены, в которой он в двадцать лет *ничего* не приметил! Он уважал меня девять лет, чтил память мою и мои «изречения» запомнил, — господи, а я-то не ведал ни о чем! Не мог он лгать вчера! Но любил ли он меня вчера, когда изъяснялся в любви

[1] Ф. М. Достоевский, Письма, т. II, стр. 235.

и сказал: «поквитаемтесь?!» Да, *со злобы* любил; эта любовь самая сильная...» [1]

Вместе с тем лирико-драматическому стилю своего повествования, жанру внутреннего монолога и личной драмы Ф. М. Достоевский «считал нужным противопоставить подчас протокольное и точное разъяснение „от автора", — как бы конкретный комментарий или фактическую справку, намеренно лишенную всякой артистичности» [2]. Эта черта стиля так обрисована в романе «Подросток» словами героя-повествователя: «Сделаю прямое и простое разъяснение, жертвуя так называемою художественностью, и сделаю так, как бы и не я писал, без участия моего сердца, а вроде как бы entre-filet в газетах» [3]. Стремление к сжатости, борьба с отклонениями в сторону второстепенных подробностей особенно усилились в творчестве Достоевского в 60—70-е годы.

Ф. М. Достоевский писал А. В. Корвин-Круковской (от 14 декабря 1864 г.): «...Величайшее умение писателя, это — уметь вычеркивать. Кто умеет и кто в силах *свое* вычеркивать, тот далеко пойдет. Все великие писатели писали чрезвычайно сжато. А главное — не повторять уже сказанного или без того всем понятного» [4].

2

Фельетонно-газетным этюдом своеобразного характера, который заинтересовал великого художника острым сочетанием противоречий, является неизвестный рассказ Достоевского «Попрошайка», напечатанный в журнале-газете «Гражданин» за 1873 год, № 39, стр. 1057—1058. Вот текст этого рассказа.

ПОПРОШАЙКА

«Я знал одного любопытного попрошайку, — рассказывал один раз покойный Д.— это покойный С. Его иные помнят. Человек был умный, скромный, — знавший себе свою цену, имевший свой особый, довольно любопытный род собственного достоинства и постоянно умевший водить знакомство в кругах несколько высших его собственного общественного положения. Между прочим, я заметил, что он умел отлично выпрашивать. Чего другой ни за что бы, кажется, не добился, то для него делали. У меня был один родственник, один очень молодой человек, получивший место в Т. губернии при губернаторе. Про т. губернатора рассказывали, что человек он довольно крутой. Бедный юноша, отправляясь из Петербурга, несколько робел и чрезвычайно желал бы достать какое-нибудь частное рекомендательное письмо от влиятельного лица. Он знал, что генерал NN, один из отдаленных моих знакомых, весьма хорош с т. губернатором и что последний даже очень

---

[1] Ф. М. Достоевский, Собр. соч., т. 4, 1956, стр. 566.

[2] Л. П. Гроссман, Достоевский — художник. Сб. «Творчество Ф. М. Достоевского», Изд. АН СССР, М. 1959, стр. 353.

[3] Ф. М. Достоевский, Собр. соч., т. 8, 1957, стр. 337.

[4] Ф. М. Достоевский, Письма, т. I, стр. 381—382.

чем-то одолжен генералу. Но этот генерал был человек довольно чванный и неприступный, и особенно трудно было выпросить у него какое-нибудь рекомендательное письмо, даже близким знакомым его, что было уже известно по одному примеру.

— Невозможно, — решил со вздохом молодой человек, — думать нечего.

В эту минуту вошел ко мне С., и у меня вдруг мелькнула идея.

— Послушайте, ведь вы знаете генерала N? — спросил я его.

— Да, знаю. То есть я у него никогда в доме не бывал и не приглашен, но я почти каждую неделю встречаюсь с ним у Щ—х и много раз садился вместе в ералаш. Он охотно со мной садится.

Я изложил ему дело молодого человека. Признаюсь, я не имел особенной надежды, но у меня все мелькала какая-то мысль. Замечу, что по некоторым причинам я мог твердо рассчитывать, что С. с удовольствием исполнил бы какую-нибудь мою просьбу, разумеется если в его силах.

— Вот если б вы попросили генерала написать две-три строчки рекомендательных, — а? — спросил я его на счастье.

С. немного подумал.

— Это можно, — сказал он.

— Ах, вы очень бы одолжили нас. Только как же, вы вот говорите, что не бываете у него в доме?

— Ничего, можно, — подтвердил С.

— Вы знаете, что он ужасно туг на подобные просьбы. Он недавно своей сестре отказал...

— Знаю, знаю, но... попробовать можно; завтра же дам и ответ.

— Как, завтра же?

И вот так оно и случилось. Назавтра же было у нас в руках самое удовлетворительное рекомендательное письмо. Генерал писал губернатору:

«Любезный друг и старый товарищ Михаил Степанович, рекомендую тебе подателя сего, тебе подчиненного вновь чиновника и очень приятного молодого человека; я его не знаю и никогда не видывал, но мне так хорошо говорили о нем доверенные люди, что не усумнился написать тебе, и если обратишь на него свое *особливое* внимание, то тем самым весьма и весьма одолжишь тебя помнящего и прежнею душою преданного тебе твоего

Ивана NN».

Письмо принесено было нам нарочно незапечатанное, чтобы мы могли прочитать. Может быть, С. хотел передо мною похвастаться. Конверт же был надписан самим генералом, и сверх того в руках у С. была малая вензелевая печать генерала, которую тот ему доверил.

— Знаете, что ведь это почти чудо! — воскликнул я, — как это вы устроили?

— С каждым свой прием, — засмеялся С.

— Объясните! Ужасно любопытно!

Мы сели. Молодой человек ушел, и мы остались вдвоем. С. поглядывал с са́модовольствием. Во-первых, он очень был рад, что угодил мне, а во-вторых, видно было, что он сам чувствует особое удовлетворение. Это было удовольствие как бы мастера своего дела, только что победившего большую трудность.

— Я вам между нами все это сообщу, — начал он рассказывать. — Повторю опять: со всяким свой прием. Но есть один из них очень пригодный в самых многоразличных случаях жизни. Его-то я и употребил. Вхожу я давеча к генералу в двенадцать часов; дома. Я вам уже доложил, что он очень любит со мною играть в карты; любит тоже слушать, как я иногда рассказываю. Я, вы знаете, на рассказы не напрашиваюсь, но их любят слушать, и люди мною несколько дорожат. Генерал четыре уже года встречает меня. Он очень знает теперь, что я вовсе не то что какой-нибудь приживальщик или там какой-нибудь pique-assiette, как, кажется, полагал обо мне прежде, еще два года назад. Но все-таки я знаю наверно и то, что, может быть, разве лишь еще через два годика он решится позвать меня наконец

к себе в дом... И вот я *вдруг* вхожу сам, совершенно неожиданно. Генерал принимает прекрасно, но в лице вопрос, и вопрос растет все более и более с каждой секундой. Обыкновенно мы с ним, сходясь у Щ—х, сейчас смеемся и я тотчас же что-нибудь начинаю рассказывать. Сегодня же на его смех я не отвечаю и как бы немного смущен. Тяну, однако же и не объясняюсь. Вопрос на генеральской физиономии становится настоятельным. Вдруг прямо объявляю, что пришел с *чрезвычайною* просьбой. Подчеркните словцо *чрезвычайною* три разика. Генерал отвечает: «что прикажете-с?», нервно дергает кресло и становится ужасно серьезным. В бровях неприятная складка. Начинаю издалека, как бы самому через силу, путаюсь, делаю вид, что конфужусь ужасно, с каждой фразой и очень страдаю. «Есть дескать такие случаи в жизни... Иногда решительно не к кому обратиться... Очень, очень чувствую, как мне самому тяжело беспокоить ваше п-во. Но такие обстоятельства... Есть, так сказать, долги каждого человека... Если б вы знали, генерал, чего мне стоила настоящая решимость!.. Встречаясь с вами у наших милых Щ—х, мне никогда даже и в мысль не могло прийти, что я буду доведен... чтоб, как теперь вот беспокоить, лично... и, может быть, в такой неурочный час...»

Одним словом, решительно пришел просить денег! Можете представить, что генерал давно уже начал краснеть; взгляд влажный, страдающий, не может от меня оторваться... А я все напираю больше и больше, на ту же тему. По некоторому обороту фразы даю даже сообразить, что в случае если я вправду пришел просить взаймы денег, то попрошу сумму немалую. Сообразите же теперь: я, во всяком случае, для генерала, теперь уж не такой человек, которому можно резко отказать да и выпроводить. Мы на такой взаимной ноге... Мы еще долго будем вместе встречаться... Между тем мне слишком известно, что он никому и ни за что не даст денег... Кроме того, известно мне тоже, что ему очень приятно играть со мной в ералаш, — и расстаться с этой мыслью будет очень и очень трудновато. Он на прошлой неделе, когда мы с ним разыграли одну безнадежнейшую вздачу, сказал, что ни с кем, как со мной, с таким удовольствием не играет... А уж после такой просьбы какой же ералаш? Одним словом, я его измучил... Я дал ему выпить всю чашу; я истощил его, он похудел у меня в эти четверть часа! И вот — только бы начать о деньгах, «тысячки, дескать, две-три, генерал, на самое короткое время», — я вдруг и совсем другим голосом: «Вот, дескать, молодой человек едет в Т., нуждается в рекомендации, а я поставлен в такое положение, что никак не могу отказать ему. Всего две-три строчки от вас, и вы представить не можете, генерал, как бы вы меня осчастливили...»

Можете представить, как он был рад! Он вскочил точно даже в каком-то восторге; гора с плеч долой! Да если б я у него 4 письма спросил в эту минуту, — он бы все четыре мне написал — из одной только благодарности! Сам же я ему и продиктовал. Вы только посмотрите на росчерк... По одному уже росчерку судить можете о блаженстве человека. Проводил он меня до дверей, наилюбезнейшим образом пенял, как мог я так затрудняться в таком пустом обстоятельстве! К себе, правда, все еще не пригласил, но я слишком видел, что у него уже срывалось с губ словцо: «Да, что дескать, Павел Михайлович, никогда не зайдете, так знаете запросто...» Условились, однако, сойтись у Щ—х. Обещал ему прелюбопытную вещицу сообщить об Александре Михайловне... Одним словом, я вам навеки рекомендую, заключил С: если вам надо у кого-нибудь что-нибудь выпросить и если это довольно трудно, то один из самых лучших приемов — это сделать вид, что пришли просить денег. Разумеется, судя по человеку: чем деликатнее были прежние отношения, тем лучше. Явитесь не в урочный час, удивите приходом, сочините себе такое лицо, заведите издалека, заставьте страдать, напугайте, истомите человека — и вдруг, совсем другим голосом, — прямо изложите настоящее дело. Поверьте, до того будет вам *благодарен*, что ни за что не откажет. Все что хотите получите. Это самый вернейший прием. Впрочем, я вам все это сообщаю секретно...

С. был очень доволен тем, что мне все это сообщил, и я очень хорошо понял, почему ему так все удавалось...»

3

Прежде всего бросается в глаза общность тона повествования, единство конструктивных приемов рассказа «Попрошайка» с типическими чертами стилистики Достоевского. Например, описание человека при первом его представлении производится посредством своеобразного отбора и перечисления качеств или характеристических действий.

В рассказе «Попрошайка»: «Человек был умный, скромный,— знавший себе свою цену, имевший свой особый, довольно любопытный род собственного достоинства и постоянно умевший водить знакомство в кругах несколько высших его собственного общественного положения».

Далее — от лица автора, к перечню этих общих черт присоединяется указание на своеобразное индивидуальное качество.

«Между прочим, я заметил, что он умел отлично выпрашивать. Чего другой ни за что бы кажется не добился, то для него делали...»

Ср. в «Попрошайке» о генерале: «Но этот генерал был человек довольно чванный и неприступный, и особенно трудно было выпросить у него какое-нибудь рекомендательное письмо, даже близким знакомым его, что было уже известно по одному примеру».

Стиль портрета в творчестве Достоевского выразителен, сжат и стремителен. Правда, некоторым исследователям стиля Достоевского казалось, что наибольшей быстроты стиль портрета у Достоевского достигает в «Преступлении и наказании». Несколько моментальных штрихов заменяют обычные страницы пространных описаний. «В шести строках портрета старухи сила какой-то особенной концентрации типических черт дает образ такой изумительной жизненности, что многое неожиданное в раскольниковском поступке объясняется этим внешне отталкивающим видом отвратительной ростовщицы: „Это была крошечная, сухая старушонка, лет шестидесяти, с вострыми и злыми глазками, с маленьким вострым носом и простоволосая. Белобрысые, мало поседевшие волосы ее были жирно смазаны маслом. На ее тонкой и длинной шее, похожей на куриную ногу, было наверчено какое-то фланелевое тряпье, а на плечах, несмотря на жару, болталась вся истрепанная и пожелтелая меховая кацавейка“ (V, 9).

Мы не встречаем уже ни в «Подростке», ни в «Карамазовых» этой исчерпывающей краткости портрета 1866 года, вроде зарисовки главного героя Раскольникова («он был замечательно хорош собою, с прекрасными темными глазами, темнорус, ростом выше среднего, тонок и строен», V, 6); или эскиза Свидригайлова («это было какое-то странное лицо, похожее как бы на маску: белое, румяное, с румяными алыми губами... глаза были как-то слишком голубые, а взгляд их как-то слишком тяжел

и неподвижен; что-то было ужасно неприятное в этом красивом и чрезвычайно моложавом, судя по летам, лице», V, 380); или беглого снимка с Лебезятникова («худосочный и золотушный человек, малого роста, где-то служивший и до странности белокурый с бакенбардами, в виде котлет, которыми он очень гордился», V, 296)» [1].

Ср. характеристику генерала Епанчина в «Идиоте»: «Слыл он человеком с большими деньгами, с большими занятиями и с большими связями. В иных местах он сумел сделаться совершенно необходимым, между прочим и на своей службе. А между тем известно тоже было, что Иван Федорович Епанчин — человек без образования и происходит из солдатских детей... К тому же и везло ему, даже в картах, а он играл по чрезвычайно большой и даже с намерением не только не хотел скрывать эту свою маленькую будто слабость к картишкам, так существенно и во многих случаях ему пригождавшуюся, но и выставлял ее. Общества он был смешанного, разумеется во всяком случае „тузового"» [2].

См. также: «...Сам генерал хотя был человек и не очень образованный, а, напротив, как он сам выражался о себе, „человек самоучный", но был, однако же, опытным супругом и ловким отцом. Между прочим, он принял систему не торопить дочерей своих замуж, то есть не „висеть у них над душой" и не беспокоить их слишком томлением своей родительской любви об их счастии, как невольно и естественно происходит сплошь да рядом даже в самых умных семействах, в которых накопляются взрослые дочери» [3].

Об Афанасии Ивановиче Тоцком:

«Человек он был собою видный, осанистый, росту высокого, немного лыс, немного с проседью и довольно тучный, с мягкими, румяными и несколько отвислыми щеками, со вставными зубами. Одевался широко и изящно и носил удивительное белье. На его пухлые белые руки хотелось заглядеться» [4].

В том же «Идиоте» о дежурном при генерале Иволгине: «Этот другой человек был во фраке, имел за сорок лет и озабоченную физиономию и был специальный кабинетный прислужник и докладчик его превосходительства, вследствие чего и знал себе цену» [5].

Ср. также в «Идиоте»:

«В то же время совершенно легко и без всякого труда познакомился с ней и один молодой чиновник, по фамилии Фердыщенко, очень неприличный и сальный шут, с претензиями на ве-

---

[1] Л. П. Гроссман, Достоевский — художник. Сб. «Творчество Достоевского», стр. 390.
[2] Ф. М. Достоевский, Собр. соч., т. 6, стр. 18.
[3] Там же, стр. 44.
[4] Там же, стр. 174.
[5] Там же, стр. 21.

селость и выпивающий. Был знаком один молодой и странный человек по фамилии Птицын, скромный, аккуратный и вылощенный, происшедший из нищеты и сделавшийся ростовщиком»[1].

В «Вечном муже» — о Павле Павловиче Трусоцком: «На службе особенных способностей не выказывал, но не выказывал и неспособности. Водился со всем, что было высшего в губернии, и *слыл на прекрасной ноге»*[2].

Ср. в рассказе «Попрошайка»: «Сообразите же теперь: я, во всяком случае, для генерала, теперь уж не такой человек, которому можно резко отказать, да и выпроводить. *Мы на такой взаимной ноге...»*

Ср. в «Подростке» портрет Дергачева: «Дергачев был среднего роста, широкоплеч, сильный брюнет с большой бородой; во взгляде его видна была сметливость и во всем сдержанность, некоторая беспрерывная осторожность; хоть он больше молчал, но очевидно управлял разговором»[3].

Самые синтаксические формы перечисления качественных признаков и качественных действий, свойственные стилю Достоевского, характеризуются широким применением присоединительных конструкций с помощью союза *и* и усилительных частиц типа *даже.*

Для стиля Достоевского характерно обилие недосказанных, неопределенных, а иногда и загадочных намеков и указаний. Например, в «Попрошайке»: «...Особенно трудно было выпросить у него какое-нибудь рекомендательное письмо, даже близким знакомым его, что было уже известно по одному примеру».

«Признаюсь, я не имел особенной надежды, но у меня все мелькала какая-то мысль. Замечу, что по некоторым причинам я мог твердо рассчитывать, что С. с удовольствием исполнил бы какую-нибудь мою просьбу, разумеется если в его силах».

Мотив или тема вопроса как один из приемов или движущих «толчков», средств композиции очень часто применяется в структуре произведений Ф. Достоевского. Вот примеры. В «Идиоте» князь Мышкин, незваный, идет на вечер к Настасье Филипповне. Одна из целей — предостеречь от обручения с Ганей. Но это далеко не все, а может быть, и не главное. «Представлялся и еще один неразрешенный вопрос, и до того капитальный, что князь даже думать о нем боялся, даже допустить его не мог и не смел, формулировать как, не знал, краснел и трепетал при одной мысли о нем»[4].

Очень типично для стиля Достоевского изображение в «Попрошайке» мучительства и истязания генерала с целью вынудить у него рекомендательное письмо.

---

[1] Ф. М. Достоевский, Собр. соч., т. 6, стр. 53.
[2] Там же, т. 4, стр. 464.
[3] Там же, т. 8, стр. 56.
[4] Там же, т. 6, стр. 156.

«...На его смех не отвечаю и как бы немного смущен. Тяну, однако же, и не объясняюсь. Вдруг, прямо объявляю, что пришел с *чрезвычайною* просьбой... Генерал... нервно дергает кресло и становится ужасно серьезным. В бровях неприятная складка. Начинаю издалека, как бы самому через силу, путаюсь, делаю вид, что конфужусь ужасно, с каждой фразой и очень страдаю... Одним словом, решительно пришел просить денег! Можете представить, что генерал давно уже начал краснеть; взгляд влажный, страдающий, не может от меня оторваться... А я-то все напираю больше и больше на ту же тему. По некоторому обороту фразы даю даже сообразить, что в случае если я вправду пришел просить взаймы денег, то попрошу сумму немалую...

Одним словом, я его измучил... Я дал ему выпить всю чашу; я истощил его, он похудел у меня в эти четверть часа! И вот — только бы начать о деньгах, «тысячки, дескать, две-три, генерал, на самое короткое время», — я вдруг, и совсем другим голосом...»

Здесь все — и лексика для обозначения внешних действий и внутренних состояний («на его смех не отвечаю»; «тяну»; «генерал нервно дергает кресло»; «начинаю издалека, как бы самому через силу, путаюсь, делаю вид»; «взгляд влажный, страдающий, не может от меня оторваться» и т. п.), и резкие, внезапные смены технических экспериментов и реакций, выражаемые словом *вдруг*, и способы передачи колебаний и контрастных переходов от одной эмоции к другой, и своеобразные формы обобщений («Одним словом, я его измучил... Я дал ему выпить всю чашу; я истощил его, он похудел у меня в эти четверть часа») — все согласуется с характерными чертами выражения и изображения переживаний в стиле Достоевского.

Очень показательно также для стиля Достоевского стремление к выделению и подчеркиванию отдельных слов и выражений, которые к тому же иногда делаются предметом своеобразного смыслового истолкования.

Например: «Вдруг прямо объявляю, что пришел с *чрезвычайною* просьбой. Подчеркните словцо *чрезвычайною* три разика».

Ср. в словах Аглаи при обсуждении с князем записки Гани: «Заметьте, как наивно поспешил он подчеркнуть некоторые словечки и как грубо проглядывает его тайная мысль» [1].

Не лишено значения и то обстоятельство, что о состоянии человека предлагается судить по росчерку.

«Можете представить, как он был рад! Он вскочил точно даже в каком-то восторге; гора с плеч долой! да если б я у него 4 письма спросил в эту минуту, — он бы все четыре мне написал — из одной только благодарности! Сам же я ему и продиктовал. Вы только посмотрите на росчерк... По одному уже росчерку судить можете о блаженстве человека».

[1] Ф. М. Достоевский, Собр. соч., т. 6, стр. 98.

О росчерках и их психологической, характеристической функции см. в романе «Идиот» (в словах кн. Мышкина): «Вот и еще прекрасный и оригинальный шрифт, вот эта фраза: „Усердие все превозмогает“. Этот шрифт русский, писарский или, если хотите, военно-писарский. Так пишется казенная бумага к важному лицу, тоже круглый шрифт, славный, черный шрифт, черно написано, но с замечательным вкусом. Каллиграф не допустил бы этих росчерков или, лучше сказать, этих попыток расчеркнуться, вот этих недоконченных полухвостиков, — замечаете, — а в целом, посмотрите, оно составляет ведь характер, и, право, вся тут военно-писарская душа проглянула: разгуляться бы и хотелось, и талант просится, да воротник военный туго на крючок стянут, дисциплина и в почерке вышла, прелесть!..»

О почерке французского комми: «И заметьте тоже: овал изменен, капельку круглее и вдобавок позволен росчерк, а росчерк это наиопаснейшая вещь! Росчерк требует необыкновенного вкуса; но если только он удался, если только найдена пропорция, то эдакий шрифт ни с чем не сравним так даже, что можно влюбиться в него» [1].

Ярко индивидуальный характер носит выражение *сочинить себе лицо:* «Явитесь не в урочный час, удивите приходом, сочините себе такое лицо, заведите издалека, заставьте страдать, напугайте, истомите человека — вдруг, совсем другим голосом, — прямо изложите настоящее дело. Поверьте до того будет вам *благодарен*, что ни за что не откажет. Все что хотите получите. Это самый вернейший прием» («Попрошайка»).

Ср. в «Бесах» — слова Верховенского: «Сочините-ка вашу физиономию, Ставрогин; я всегда сочиняю, когда к ним вхожу. Побольше мрачности, и только, больше ничего не надо; очень нехитрая вещь» [2]. Лицо овеществляется и автоматизуется. С ним или над ним можно произвести любое конкретное действие. Сюда примыкает образ «опрокинутого лица». В «Идиоте» сначала он появляется в речи Настасьи Филипповны:

«— Наконец-то удалось войти... зачем это вы колокольчик привязываете? — весело проговорила она, подавая руку Гане, бросившемуся к ней со всех ног. — Что это у вас такое опрокинутое лицо?» [3]

Ср. далее: «Но Настасья Филипповна опять уже не слушала: она глядела на Ганю, смеялась и кричала ему:

— Что у вас за лицо? О боже мой, какое у вас в эту минуту лицо!» [4]

В разговоре князя с Парфеном Рогожиным:

«— Я не за тем сюда ехал, Парфен, говорю тебе, не то у меня в уме было...

---

[1] Ф. М. Достоевский, Собр. соч., т. 6, стр. 38—39.

[2] Там же, т. 7, стр. 406.

[3] Там же, т. 6, стр. 119.

[4] Там же, стр. 120.

— Это, может, что не за тем и не то в уме было, а только теперь оно уж наверно стало за тем, хе-хе! Ну, довольно! Что ты так опрокинулся? Да неужто ты и впрямь того не знал? Дивишь ты меня!»[1]

Впервые образ «опрокинутого лица» появляется в «сентиментальном романе» Достоевского «Белые ночи»: «Отчего, скажите мне, Настенька, разговор так не вяжется у этих двух собеседников? Отчего ни смех, ни какое-нибудь бойкое словцо не слетает с языка внезапно вошедшего и озадаченного приятеля, который в другом случае очень любит и смех, и бойкое словцо, и разговоры о прекрасном поле, и другие веселые темы?.. Отчего же, наконец, этот приятель, вероятно, недавний знакомый, и при первом визите, — потому что второго в таком случае уже не будет и приятель другой раз не придет, — отчего сам приятель так конфузится, так костенеет, при всем своем остроумии (если только оно есть у него), глядя на *опрокинутое лицо* хозяина, который в свою очередь уже совсем успел потеряться и сбиться с последнего толка после исполинских, но тщетных усилий разгладить и упестрить разговор, показать, и с своей стороны, знание светскости, тоже заговорить о прекрасном поле и хоть такою покорностью понравиться бедному, не туда попавшему человеку, который ошибкою пришел к нему в гости? Отчего, наконец, гость вдруг хватается за шляпу и быстро уходит, внезапно вспомнив о самонужнейшем деле, которого никогда не бывало; и кое-как высвобождает свою руку из жарких пожатий хозяина, всячески старающегося показать свое раскаяние и поправить потерянное?..»[2]

Быть может, в создании этих образов помогли Достоевскому широкий интерес к французской литературе и хорошее знание французского языка: опрокинутое лицо — un visage renversé; что ты так опрокинулся? — pourquoi as-tu l'air renversé?[3]

Таким образом, в рассказе «Попрошайка» налицо многие как общие, так и частные признаки индивидуального стиля Достоевского. Они сказываются в способах словесной характеристики персонажей, в изображении их переживаний и действий, в формах повествовательного изложения, наконец, в отдельных индивидуально окрашенных образах и выражениях.

---

[1] Ф. М. Достоевский, Собр. соч., т. 6, стр. 245.
[2] Там же, т. 2, стр. 19—20.
[3] Это предположение высказано проф. А. Мазоном.

ГЛАВА IV

НЕИЗВЕСТНЫЙ ОЧЕРК-ФЕЛЬЕТОН Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО О РОДИОШЕ

(К образам людей сороковых годов)

Творчество Достоевского полно откликов на живые злободневные интересы современного ему русского общества. Оно иногда соприкасается и связывается неожиданно с именами таких писателей и названиями таких произведений, которые в настоящее время или забыты, или пользуются дурной общественной репутацией. В литературной деятельности Достоевского нет резких граней между сферой словесно-художественного искусства и публицистикой. Нередко историческое осознание и истолкование художественно-идеологического замысла этого великого писателя невозможно без изучения и знания соответствующего литературного и шире: культурно-общественного контекста. Один неизвестный очерк-фельетон Ф. М. Достоевского, напечатанный в № 2 «Гражданина» за 1874 год, является полемическим откликом на повесть В. П. Буренина (Маститого беллетриста) «Недавняя история».

1

В. П. Буренин — автор острых, хотя и не всегда достаточно глубоких и художественно выразительных, очерков, фельетонов, повестей, стихотворений и пародий, пользовавшихся особенной популярностью в начальный период его литературной деятельности. В 60—70-е годы В. П. Буренин принадлежал скорее к передовым, прогрессивным кругам русской литературы, русской публицистики. Та метаморфоза, которая произошла с ним в 80—90-е годы и которая связала его имя с наиболее темными и злыми силами русской общественной реакции, тогда еще никак не

отражалась в творчестве В. П. Буренина. В произведениях В. П. Буренина, относящихся к 70 годам XIX века, находила широкое и разнообразное отражение российская действительность этого времени. Вот несколько иллюстраций, взятых из книги В. Буренина «Очерки и пародии». В очерке «Адвокат Орлецкий» на широком фоне картины общественной жизни 70-х годов раскрывается история превращения молодого либерала в беспринципного и развращенного хищника — модного адвоката. В этом очерке «автор имел в виду слегка обрисовать современного героя и вообще адвокатскую среду лишь с одной, наиболее выдающейся стороны — со стороны необычайного развития в них мещанской пошлости» [1]. Еще более широкую картину упадка или распада русской либеральной интеллигенции 70-х годов представляет очерк «Из записок самоубийцы». Здесь будущий самоубийца, от лица которого ведется повествование, рисует разнообразные сцены и образы, свидетельствующие о глубоком разложении слоев русского общества, когда-то слывших передовыми. Вот эскиз буржуазного журфикса: «Наша буржуазия укрепляется все больше и больше, обставляется все лучше, начинает жить все приятнее, все комфортабельнее. У нее начинают являться свои «авторы и моды», свой политический тон. Она положительно стала фоном современной жизни» (76). В этом журфиксе принимают участие разные типы — представители «различных элементов общества», между прочим, адвокат Пискленков, «известный мозольный оператор Пахомов — известный, впрочем, не по своей специальности, но в качестве любителя и знатока современной литературы», «знаменитый композитор Автомедонтов, автор неизвестной миру, но известной до последней ноты его почитателям и почитательницам оперы «Ревельская килька» (82) и др. под. «Литературный оракул и мозольный оператор» Пахомов сообщает о литературных новостях.

«— А я вам, Наталья Орестовна, новинку-с литературную... гм... чудесную новинку-с принес, — несколько как будто обижаясь на то, что не к нему первому обратилась хозяйка, заметил литературный оракул и мозольный оператор.

— Ах, что, что такое? — встрепенулась хозяйка.

— Непропущенное место из последней сатиры Асклепиодота Амфилоховича! (Пахомов всех литераторов звал не по фамилии, а по именам, в качестве их «общего друга».) Целых двадцать пять строк — и каких строк-с!

— Ах, как я вам благодарна, ах давайте сюда, давайте, прочтите, — заволновалась хозяйка, — это ужасно интересно. Это из какой сатиры?

— Верно, из последнего очерка «Оголтелый»? — догадалась с живостью Прециоза Александровна.

---

[1] В. Буренин, Очерки и пародии, СПб. 1874, стр. 70. В дальнейшем ссылки на страницы даются в тексте.

— Нет-с, — с внушительной важностью ответил Пахомов, — это из новой сатиры-с, которая появится в следующей книжке «Пустопорожнего радикала». Асклепиодот Амфилохович начал писать целый ряд очерков, под общим заглавием «Плюй!». Все общество, исключая красивой дамы, удивленно шевельнувшей бровью, покатилось со смеху: так остроумным показалось это заглавие.

— Я сегодня-с поутру был у Асклепиодота Амфилоховича, и он читал мне первый очерк.

— Ну, ах, что же? Хорошо? — воскликнула Прециоза.

— Бесподобно! Представьте, изображен администратор, у которого в носу завелись клопы...

Пахомов приостановился и усиленно фыркнул: все общество, как по сигналу, фыркнуло за ним; даже юрисконсульт повел ртом к левому уху, что у него несомненно означало веселое расположение духа. Спокойной опять-таки осталась красивая дама, но, кажется, потому только, что она, вследствие феноменальной глупости, не разумела даже того, что передавал знаток и ценитель литературы.

— И между тем, — продолжал Пахомов с усилием подавляя пароксизм смеха, — и между тем-с администратор воображает, что это не клопы, а нигилисты...

Слушатели снова покатились.

...— которые притом устраивают общества на ассоциационных началах для наполнения безвоздушных пространств звуками невинных протестов» (84—85).

Сатира Асклепиодота Амфилоховича произвела на всех потрясающее впечатление, особенно игривое сравнение России «с какой-то неудобоназываемой деталью человеческого тела». Она была поставлена выше сатирических произведений Гоголя.

«— Гоголь был мистик, мистик! — пискнула вдруг ни к селу ни к городу сытенькая докторша, — мистицизм с реализмом постоянно в антагонических отношениях...» (85—86).

Непосредственно за этим сатирическим очерком следует второй этюд. Возвращающийся с журфикса повествователь видит у проруби на Неве фигуру, «вполголоса что-то бормотавшую». Это оказался Артемьев, университетский товарищ рассказчика, превратившийся в запойного алкоголика. Артемьев стремится утопиться, уйти из жизни. «Он мертвый, — говорит рассказчик,— точно так же как я, как многие из наших сверстников и сотоварищей. Мы были живыми людьми несколько лет тому назад. Нас тогда несла высоко поднявшаяся волна общественного движения. Мы смело плыли, думая выплыть в открытое море, и выплыли... в грязную клоаку. Как это случилось — мы и сами этого не заметили. Вышло как-то так, что зараз и жизнь от нас отвернулась, потому что ее течение направилось в другую сторону, да и мы сами отвернулись от жизни, потому что не желали направляться туда, куда она направилась. В это время у многих

из нас и «сломались существования», как любили когда-то выражаться чувствительные романисты» (102—103).

С другими совершилась метаморфоза. Пример — адвокат Брехансон. Он «расцвел пышным цветком современного прогресса». У него «руки так и вытягиваются... царапнуть где можно, где плохо лежит, но, конечно, с соблюдением приличий, с чрезвычайным благородством и ловкостью, доходящей даже до шика» (111). Далее читатель знакомится с портретами «честных либералов-идеалистов» сороковых годов, потом «детей второй формации»: Аркадий Облаков, «хороший образчик «средних» либералов-идеалистов, — носитель «гражданской слезы» и «безудержной романтической фантазии». Он превращает в «творимую легенду» куски жизни сырой и грубой, особенно из истории жизни своей личности.

«Можно ли было не расхохотаться, слушая поэтический рассказ Облакова и зная действительную канву, на которой пятидесятилетний младенец выткал узоры своей фантазии, искренне веря собственному вранью?» (126).

«Конечно, Облаков — комическая фигура. Но ведь, повторяю, большинство «среднего» типа либералов-идеалистов, право, коли поприглядеться к ним хорошенько, то же все комические фигуры. Они обыкновенно «кипят в действии пустом» или, еще вернее, в бездействии пустом» (127). «Они любят комфорт и все, «от природы» или, точнее, от крепостной почвы, на которой выросли, «беглецы полезного труда». Фактически-то, вследствие «железной необходимости», иногда потягивают житейскую лямку, потому что их запрягла судьба, но в душе все-таки питают полное отвращение к труду и всегда предпочтут ему какое угодно приживальничество, если оно их освободит от работы» (127—128).

«Таковы те из них, которые стоят одесную, в числе овец; но в числе их тоже и козлищ, ошую стоящих, довольно. Из либералов-идеалистов встречаются такие кулаки, что просто мое почтение. В нашей литературе, усердно разрабатывавшей типы людей сороковых годов, можно сказать изнывшей под этим типом, выставившей его в разнообразных вариациях, сколько помнится, не было попытки определить тип либерала-идеалиста и вместе с тем кулака» (128).

«Остаются еще „дети второй формации". Не на них ли возложить упование, не в них ли уже, чего доброго, спасение российского прогресса, не они ли извлекут его из стоячего болота, в котором он завяз? Не они ли „живая сила"?..

Но у «детей второй формации» нет хороших руководителей, «они пущены на собственную волю, на собственное разумение». А разумение-то у них совсем плохое, потому что образование их довольно шаткое. Инстинкты у них добрые, но теоретическое развитие... по этой части рукой махни» (130—131).

«Они хватаются обыкновенно с большим увлечением за неясные для них самих вещи, хватаются сразу, с размаху, и так же скоро отстают от всего, как и пристают ко всему» (131). То они едут в Америку учиться «настоящему свободному труду», то они увлекаются (по примеру Верещагина) сыроварнями, и «видят в грядущем уже наступление золотого века, если только им удастся покрыть всю пространную и великую родину «сетью» сыроварен, подобно тому, как она покрывается сетью железных дорог» (131). «После сыроварен явилось новое занятие. Занятия эти называются технически: «идти в народ». С какою целью? Учить его. Чему? На этот вопрос „дети второй формации“ дают самые смутные, путаные ответы. Должно быть, учить „всему, чему изволишь“, как говорит одно действующее лицо в „Недоросле“» (132).

И вот, в итоге изучения и оценки современной действительности, возникает томящее и разъедающее чувство, от которого освобождает лишь одна «решительная мысль: „а что, если на все рукой махнуть и покончить со всем разом...“» Случайная любовь лишь временно задержала исполнение этого решения. Окончательное суждение автора записок таково:

«Честною, широкою, общею человеческой жизнью у меня нет сил, нет возможности жить в современной действительности, а другою, гнусною, жалкою, эгоистическою жизнью я не хочу жить, не могу, наконец, просто... не могу я идти по одной дороге ни с вами, все примиряющие и со всем примиряющиеся „на выгодных условиях“ пошляки и пошлецы, ни с вами, искренне обманывающие других и искренне самоизнывающие протестанты, праздно танцующие на громких и пустых фразах» (156).

Третий очерк «Странный случай» — это повесть молодого литератора о том, как увлеклась им молодая светская женщина, стремившаяся спастись от бессмыслицы застывшего и насквозь прогнившего аристократического быта и признанная в своем кругу помешанной. Рассказчик — писатель — обратил на себя «внимание публики повестью, идея которой касалась вопроса о правах женщины, о ненормальном ее положении в современном обществе и семье, о необходимости женской эмансипации и т. д.». Рисуются сцены из жизни того круга, к которому принадлежит героиня. Выступает вереница типов больных, ненормальных или полунормальных, живущих в атмосфере затхлой и мертвой. Тут и мнимые «пророки и пророчицы», юродивые и юродствующие приживалки, поющие петухом. На этом фоне психическая болезнь княгини, увлекшейся писателем, кажется вполне нормальным и естественным явлением. Однако после кризиса любви княгиня целиком ассимилируется той общественной атмосферой и тем обществом, которые ее окружают и к которым она принадлежит по праву рождения. «Я понял, что она теперь совершенно под стать остальной компании и уже не нарушает безумными выходками разумных приличий света...» (254).

В другой книге В. П. Буренина, относящейся к 70-м годам, «Из современной жизни. Фельетонные рассказы маститого беллетриста» (СПб. 1878), представляли живой общественный интерес такие рассказы, как «Семейная драма» — рассказ о самоубийстве отца, отравившего вместе с собою и свою малолетнюю дочь, чтобы она не стала жертвой воспитания матери-кокотки, «Отделались», «Из записок погибшего» и др.

Достоевский встречался с Бурениным и был с ним в хороших отношениях. Он писал А. С. Суворину 14 мая 1880 года: «Известие о Буренине, уехавшем на Волгу, мне тоже не нравится: я ждал, не напишет ли чего-нибудь об моем последнем отрывке из Карамазовых, ибо мнением его дорожу» [1].

5 июня 1880 года — перед пушкинскими торжествами — он сообщает жене: «Вчера утром я, Суворин, его жена, Буренин и Григорович были в Кремле, в Оружейной палате, осматривали все древности, показывал смотритель Ор[ужейной] палаты Чаев... Затем ходили в Патриаршую ризницу. Все осмотрев, зашли в трактир Тестова закусить и остались обедать» [2].

Книга В. Буренина (Гр. Алексис Жасминов) «Очерки и пародии» (СПб. 1874) была в библиотеке Ф. М. Достоевского [3]. Достоевский очень интересовался фельетонами и очерками В. П. Буренина в 70-е годы. Прочитав появившиеся в «Новом времени» за 1878 год картины нравов Н. Морского «Аристократия Гостиного двора» [4], Ф. М. Достоевский пишет В. Ф. Пуцыковичу (в письме от 29 августа 1878 г.): «Кто такой Н. Морской, печатающий в «Новом времени» роман «Аристократия Гостиного двора»? Не Буренин ли? Прелестная вещица, хотя с шаржем» [5].

Метранпаж М. А. Александров, к которому сохранился ряд писем Достоевского, передает в своих воспоминаниях такой разговор с ним Достоевского о Н. Морском (Н. К. Лебедеве): «А вы знаете, ведь это очень большой талант. Его романы очень и очень недурны. Но у него есть некоторые не совсем хорошие стороны... Скажите ему, что я хочу с ним поговорить» [6]. Свидание состоялось, и Достоевский лично сказал Морскому, что он «надеется видеть в нем своего прямого преемника в разработке известных литературных типов» [7]. Любопытно, что Н. К. Михайловский в своей статье «Обличение и казнь порока», посвященной разбору романа Н. Морского (Н. К. Лебедева) «Аристократия Гостиного двора» (в отдельном издании 1879 г.), тоже

---

[1] Ф. М. Достоевский, Письма, т. IV, стр. 143.

[2] Там же, стр. 167.

[3] Л. П. Гроссман, Семинарий по Достоевскому. Материалы, библиография и комментарии, М.—Пг. 1922, стр. 22.

[4] См. в библиотеке Достоевского: Н. Морской, Аристократия Гостиного двора. Картина нравов, СПб. 1879; Л. П. Гроссман, Семинарий по Достоевскому, стр. 26.

[5] Ф. М. Достоевский, Письма, т. IV, стр. 36.

[6] «Русская старина», 1892, кн. 5, стр. 329.

[7] Ф. М. Достоевский, Письма, т. IV, стр. 366.

сравнивает Морского с Бурениным, выпустившим в том же году «Фельетонные рассказы маститого беллетриста» под заглавием «Из современной жизни».

В. П. Буренин в «С.-Петербургских ведомостях» (1870, № 31. Журналистика) выступил с разбором повести Ф. М. Достоевского «Вечный муж». Здесь он прежде всего дает общую характеристику художественной манеры Достоевского, подчеркивая склонность этого писателя к «мотивам болезненно-фантастическим». Для подкрепления этого мнения ссылается на недавно опубликованное (в №№ 187—188 «С.-Петербургских ведомостей» за 1869 г.) письмо «проницательного» Белинского, назвавшего такие повести, как «Хозяйка», «нервической чепухой». «В наше время, — продолжал Буренин, — повести этого рода потеряли всякий кредит и нравятся разве только особенным любителям болезненной „фальшивой психологии". „Вечный муж" начат... по всем правилам рутины: таинственностью, которая, потомив воображение читателя на двадцати страницах, благополучно разъясняется на двадцать первой. После таинственности следуют „нервические" диалоги... в которых автор играет психологическими мотивами с искусством, хорошо изученным не только им самим, но и читателями его прежних произведений. Затем выступает на сцену одно из любимейших лиц г. Достоевского — болезненный ребенок — девочка, и вокруг этого лица устраивается драма по обычному рецепту». Вместе с тем признается, что местами и в повести «Вечный муж» в полной силе проявилось характерное для стиля Достоевского уменье анализировать «необычные душевные явления» [1].

Любопытно, что В. П. Буренин в одной из своих статей в «С.-Петербургских ведомостях» назвал роман «Идиот» «неудачнейшим» из произведений Достоевского. Для Буренина это — «беллетристическая компиляция, составленная из множества нелепых лиц и событий, без всякой заботливости хотя о какой-либо художественной задаче». Главные герои «Идиота», по мнению Буренина, являются «аномалиями среди обыкновенных людей». Буренин упрекал Достоевского в том, что он хотел «опозорить передовую молодежь». Характеры молодежи, изображенной в «Идиоте», писал Буренин, — «чистейшие плоды субъективной фантазии романиста», и «приходится только сожалеть о несчастном настроении этой фантазии». Буренин также отрицательно отнесся к «неестественности и сказочности» отдельных ситуаций и сцен «Идиота», имеющих характер «фантасмагории» [2].

[1] Ср. И. И. Замотин, Ф. М. Достоевский в русской критике, ч. I, Варшава, 1913, стр. 128—130.

[2] О Достоевском Буренин писал часто и много, начиная со второй половины 60-х годов. См. «С.-Петербургские ведомости», 1868, №№ 53, 92, 250; там же, 1870, № 31; «Новое время», 1878, № 681, стр. 2. «Литературные очерки». См. Ф. М. Достоевский, Письма, т. IV, 1959, стр. 367. Ср. также статьи В. П. Буренина в №№ 1547, 1554 и след. «Нового времени» за 1880 г.

2

В «С.-Петербургских ведомостях» за 1873 год, в № 353, в серии «Записки литератора» (псевдоним — «Маститый беллетрист», то есть В. П. Буренин) началось печатание повести «Недавняя история». Здесь главный персонаж — Жан Провиантов, пропойца, враль и поэт. Это «субъект вида очень характерного: истертый, табачно-зеленого цвета, куцый пиджак, клетчатые растерзанные и заплатанные панталоны, вместо сапогов опорки, на шее грязное кашне, на голове измятая фуражка с признаками форменного околыша. Лицо соответствовало костюму: сизоватый нос, отвислые, слюнявые губы, щетинистая, небритая борода и затекшие глаза с кровяными жилками в белках. Ко всему этому он, очевидно, был пьян и стоял на ногах очень неуверенно». Жан Провиантов живет попрошайничеством и пропивает заработки юной дочери. О стиле его речи — витиеватом, риторическом и архаическом — могут дать представление такие монологи из его автобиографической повести, которую он рассказывает писателю Плотневу (от лица этого писателя и ведется повествование). «Ничего, кроме участия бла-а-родного человека к человеку, низринутому в бездну с высоты, — начал он каким-то изученно-риторическом тоне — да, милсдарь, с высоты, и притом можно сказать недосягаемой. Некогда Жан разрезал челом облака; перед ним простирались сильные и богатые; его обожала и упоевала ласками красота; гений и талант притекали и курили ему фимиам...» Далее Жан Провиантов, преодолев сомнения и предчувствия недоверия собеседника, восклицает:

«— Бла-адарю вас за эту бла-ародную веру, бла-адарю, милсдарь!.. Да, все это было и все невозвратно прошло. Дни славы и величия, воскликнул я, где вы? И эхо из темных дебрей ответило мне: где!»

Вслед за этим в романтически напыщенном стиле Жан Провиантов излагает историю беспредельной страсти своей к Цицилии. Эта «курьезная пьяная импровизация» очень забавляет и занимает собеседника.

«— Я уже сказал вам, милсдарь, — начал субъект, изменив патетический тон на другой, менее взволнованный, — я уже сказал вам, что это было в 1848 году. В Европе вспыхнул волкан революции, и волны народной лавы, низвергаясь из него, стремительно затопляли троны. Как знать, что сталось бы с Жаном Провиантовым, куда бы он направил стремления, жегшие его душу от юности, если бы в то время он не был поглощен другим волканом и затоплен по горло иною лавой — волканом любви огнедышущей Цицилии, лавою ее безумных ласк. Троны и алтари с громом падали и разрушались — Жан не слыхал их падения и пил с уст Цицилии яд сладких лобзаний. Властители посыпали пеплом главы и воздымали вопли к праведному небу, Жан ничему не внимал и покоился на «двух полушариях, него-

дующих друг на друга», как прекрасно наименовал грудь женщины гениальный творец «Амалат Бека». Прав ли я был, милсдарь, гордо доложив вам, что моя жизнь в некотором роде эпопея».

Собеседник-писатель признал, что он совершенно прав. Далее Жан Провиантов в том же стиле повествует о пробуждении в нем поэтического дара.

«Однажды — это было в прелестный апрельский вечер — Жан сидел на зеленом бархате лугов с упоительной Цицилией. Перед ним в бокале искрилась влага лоз, растущих на склонах Шампани, в его взоре сверкала любовь. И вдруг он почувствовал, как священный огонь прошел по его жилам, сотряс его внутренность. Жан открыл уста и излил следующий экспромт (в духе капитана Лебядкина. — *В. В.*):

С милой пивши раз Клико,
Невзначай разлил две капли,
Кои, павши на трико
Панталон моих, иссякли.

С этого мгновения, милсдарь, Жан был поэтом...» Жан Провиантов рассказывает содержание своей поэмы «Пеликан на развалинах мира». Это «творение веков», по словам Жана, «читал и превозносил сам незабвенный Александр Сергеевич Пушкин».

«Начало удивительно: в прологе хоры зефиротов поют о том, что вселенная есть тлен и внимания в ней достойно только одно — перси девы. Затем представляется поэт лежащим на этом драгоценном даре — я разумею перси девы — и поющим гимн счастья, под аккорды томных вздохов возлюбленной. В это время в природе рокочут соловьи и расцветают розы...» Но «вдруг раскатывается гром, блестит молния. Пролетает палящий самум и уничтожает весь мир. Но поэт и его возлюбленная остаются на одном высоком пике, и невредимые глядят оттуда на общую гибель разрушения. Сначала они ужасаются, но потом благодарят небо за то, что оно спасло их среди всеобщей гибели, и снова падают в объятия друг к другу. Однако протекают часы, поэту и его возлюбленной хочется есть. А есть нечего, потому что все погибло: все что цвело и росло, жило и дышало. Остались одна завядшая роза на груди возлюбленной и два листка, которыми они прикрыли наготу». Спасшиеся от гибели представители человечества «съедают сперва розу, потом листки. Но от этого их тошнит. Алкание еще более усиливается. Возлюбленная подруга, как создание более нежное, натурально начинает умирать с голода. Поэт в отчаянии хочет сбросить и себя и милую с пика; но внезапно его осеняет мысль: он начинает, как пеликан, терзать свою грудь и кормить свою возлюбленную собственным сердцем. Возлюбленная питается, но натурально с деликатной осторожностью». Зефироты, увидев эту картину кормления женщины кусками сердца любовника, были «поражены силою любви поэта и решили вновь возродить мир для того, чтобы

в нем жили эти два высокие существа». Вся природа расцветает, поют соловьи, возлюбленные снова падают в объятия друг к другу. «Небесная гармония»... Речь неожиданно прерывается просьбой:

«— Осмелюсь просить, милостивый государь, папироску для бла-а-родного человека, некогда в салонах столицы курившего регалию казадорес?»

Сам автор выступает на сцену. Он пишет: «Я дал ему папироску. Провиантов извлек из кармана спичку и начал закуривать, что было для него очень трудно, так как красные руки его сильно дрожали».

А кое-как справившись с папироской, Жан Провиантов рассказывает, в какой восторг от его мистерии пришла Цицилия. «О, как лобзала меня Цицилия, когда я прошептал ей последние строки последней строфы мистерии, где поэт говорит возлюбленной:

— Вновь создался мир, вновь люди
Познают любовь и брак;

а возлюбленная ему отвечает:

Поскорей ко мне на груди,
Мой возлюбленный, возляг
И лежи до смерти так!»

Расхваставшись, Жан Провиантов предался воспоминаниям, как восхищались его стихотворным искусством барон Брамбеус и Пушкин. Автор, которому стали уже надоедать пьяная болтовня и романтическое шутовство Провиантова, указал на то, что в 1848 году, когда, по его словам, была им создана мистерия, Пушкина уже давно не было в живых.

«— Вы правы, милсдарь, вы совершенно правы... — Мысли Жана, при сладких воспоминаниях о славе минувшего, путаются, и он мешает события и лица... — Простите безумие страдальца жизни!

Он схватил меня судорожно за руку.

— Да, страдальца жи[illegible]лсдарь, гонимого людьми и роком. Жан потерял то, [illegible] он имел все! Упасть с высоты лазури в бездну [illegible]гара — это невероятно тяжело! Жан мог вам изобразить сияние св[illegible]й минувшей славы, но он не в состоянии низвести благородного человека во мрак бездны своих бедствий и потерь. Повествование о них свыше сил Жана...»

После этого Жан обращается к писателю с просьбой помочь его дочке, которая интересуется литературой, и просмотреть и прочесть «плод невинной детской мысли».

Оказывается, что Жан Провиантов живет на заднем дворе того же дома, где проживал и автор. Литературные упражнения дочери Жана Провиантова заинтересовали писателя, и он, найдя жилище Жана, увидел картину ужасающей нищеты и — среди

нее — чудесную девочку — дочку Провиантова, Агнию. В № 358 «С.-Петербургских ведомостей» 1873 года помещено продолжение «Недавней истории». Автору удается помочь Агнии: он достает ей работу по переписке и даже по переводу (с французского), разрешает ей пользоваться своей библиотекой. Агния с глубокой жалостью относится к отцу, который пропивает ее скудный и тяжелый заработок.

В пьяном виде Жан Провиантов падает на мостовую из окошка третьего этажа, разбивается и умирает.

3

Трудно сомневаться в том, что Ф. М. Достоевским самим написано обозрение «Из текущей жизни» в № 2 «Гражданина» за 1874 год, стр. 55—58. Вот его текст:

Как-то на праздниках навестил меня один давнишний знакомый, причисляющий себя, с некоторой гордостью, к «людям сороковых годов». Усевшись у стола, забросанного кой-какими повременными листками, он обратил внимание на залежавшийся между ними нумер «С.-Петербургских ведомостей» от 23-го декабря.

— Читали этот фельетон? — спрашивает он меня.

— Мельком. А что?

— Изображен субъект из наших времен, — да не совсем для меня понятный. Субъекту, видимо, угрожает в «близком будущем» delirium tremens: у него уже начинается какой-то дикий литературный бред. Наружность его очень живописна: «растерзанные панталоны», и «опорки» на ногах, и «сизоватый нос», и «щетинистая, небритая борода», и «затекшие глаза с кровяными жилками на белках», — все как следует. Но сколько ни напрягал я мое воображение, чтобы восстановить эту личность в ее первобытном виде, т. е. в виде еще не спившегося и молодого человека — не могу и не понимаю! Не понимаю, из какого мира мог выйти такой субъект. А бред его вертится около 1848 года... Вам, может быть, кажется странным или смешным, что я так привязался к этому фельетонно-фантастическому образу? Но на это есть причина: этот фантастический образ оживил в моей памяти другой, действительный образ; он напомнил мне одно «погибшее, но милое создание», шедшее довольно долго со мной рядом, а потом удалившееся и скрывавшееся от меня... под верстак.

— Под какой верстак? — спросил я.

— Подождите. Вы знаете, может быть, мой обычай сохранять все приятельские письма и даже записочки; у меня они наполняют целый объемистый ящик. Этот фельетон, этот «Жан Провиантов» заставил меня углубиться в ящик и открыть там несколько писем моего погибшего, теперь уже не существующего даже под верстаком Родиоши. Прочел я письма, и он ожил передо мною весь: как теперь вижу его небольшие, карие, блестящие и бегающие глазки, его остренький нос, его губы, всегда освещенные тонкой усмешкой и как будто каждую минуту готовящиеся что-то сказать, его живые, юркливые движения; слышу его бойкую, своеобразную, полную юмора речь и, главное, его мастерское чтение. У меня бережется подаренный им в одну игривую минуту экземпляр басен Крылова с надписью на заглавном листке: «С хорошим человеком мы всегда свои люди, тонкие приятели... Р. Ш.» Вы, конечно, помните, что это изречение принадлежит кучеру Павла Ивановича Чичикова, Селифану. Гоголя особенно умел читать Родиоша. Помню, раз... все это было между свежей молодежью, — прочел он нам вечером «Вия», и я почти всю ночь не мог заснуть: все слышался страшно всхлипывающий

голос: «Приведите Вия! Ступайте за Вием!» Да и не одного Гоголя. Басни Крылова он подарил мне по случаю моего признания, что когда он читает стихи.

Неблагодарная! промолвил дуб ей тут,
Как бы вверх могла поднять ты рыло,
Тебе бы видно было,
Что эти желуди на мне растут, —

тогда дуб непременно представляется живым существом с определенной и необыкновенно благородной физиономией... Удивительно восприимчивая и чуткая душа был этот Родиоша. Вот хоть бы это, например: знаете, в ту пору, именно в половине сороковых годов, итальянская опера только что успела проникнуть в самую массу петербургской публики; избранные, т. е. люди более или менее достаточные, года за три пред тем не брезгавшие верхами, спустились пониже, а на верхи хлынул пролетариат. Мы тогда считали верхом наслаждения 80-ти копеечные боковые места в галерее 5-го яруса: сидя в них, мы упивались сладкими звуками, забывали весь мир и не только не завидовали партеру, но даже с своей 80-ти копеечной высоты взирали на него с некоторым пренебрежением. Вот раз я увлек туда нашего Родиошу. Сидим. Давали теперь уже давно выброшенную из репертуара чувствительную оперку Беллини: «Беатриче-ди-Тенда». На половине первой выходной арии Фреццолини... Не знаю, застали ли вы эту певицу; у самого, правду сказать, к ней, несмотря на многие ее достоинства и страстность, как-то не очень лежала душа... На половине, говорю, ее арии слышу — под самым моим ухом что-то слабо пискнуло, как будто подавленный крик слегка раненного человека. Я оглянулся — мой Родиоша закусил нижнюю губу, подбородок дрожит и на ресницах висят слезы. — «Что с вами, Родион Васильевич?» — «Не знаю, что со мной, — отвечал он, тихо рассмеявшись и опустив голову к борту. — Что-то за сердце схватило». И другой раз он уже не хотел идти слушать Фреццолини... Да постойте: мне хочется рассказать вам его краткую биографию. Родиоша родился «на брегах Невы»; рос и воспитывался дома, готовясь в университет под надзором сурового отца, почему-то его гнавшего, и был нередко укрываем от его свирепости под теплым крылышком чадолюбивой и чрезвычайно чувствительной матери. Поступил в университет, но и там все как-то ежился, чувствуя на себе грозные родительские взоры; поэтому, протянув кое-как два курса и ухватившись за нечаянно представившийся случай, вышел из университета и уехал на юг, в Малороссию, в качестве домашнего секретаря и компаньона некоего большого барина. Пробыв там два года и вернувшись в Петербург, сбирался он готовиться к экзамену на кандидата; готовился, но экзамена не держал, а занялся писательством, прильнув к одному из тогдашних молодых литературных кружков. Некоторое время печатались его небольшие, но живые библиографические статейки. Случайное распадение кружка сбило его и с этой дороги; задумал он тогда прочесть пробную лекцию на право преподавателя в военно-учебном заведений; взял тему, приготовил лекцию, но... не читал ее, а занялся частными уроками, внеся в них всю бойкость и одушевленность своей речи и всю свою юркость. Между тем родитель его, уже давно отказавший в своем лицезрении гонимому сыну, умер. Радиоша почувствовал себя свободнее, засуетился и развернулся. Тут скоро я потерял его из вида, потому что он вдруг скрылся из Петербурга — кажется, в Москву. Прошло несколько лет. Раз, как-то летом, я неожиданно встречаю его на Адмиралтейской площади. На нем светло-серенькое пальто и сам он весь светло-серенький: гладко выбритый, прилизанный.

— Родион Васильевич! Где скрывались и где обретаетесь?

— Обретаюсь, батенька, в самом пекле.

— Что значит?

— Служу в канцелярии полицмейстера; трудимся рук не покладывая. А чего насмотрелся!.. Увидимся — расскажу.

Я шел не один, и мы расстались... расстались опять — лет на пять. Лет через пять вдруг явился он ко мне уже совершенно в ином виде: весь за-

рос бородой, нос и скулы изукрашены тонкими красными жилками; на плечах было что-то бывшее некогда драповым пальто с талией и с пуговицами назади, от которых теперь остались только ниточки; одежда ярко лоснилась, дополняемая «растерзанными» панталонами и неопределенной, стоптанной обувью. Съежившись пуще прежнего, он пришел просить помочь ему достать работы. Достали мы с ним кой-какую работу, на которой он держался... месяца три, и в продолжение их развалины драпового пальто заменились приличным сюртучком, а на ногах появились сапоги немецкой работы, которые, по его выражению, заимствованному у Макара Алексеевича Девушкина (героя «Бедных людей»), он «надевал с некоторым сладострастием». Через три месяца работа повалилась из рук, уже заметно дрожавших; Родиоша скрылся, и затем начал я получать от него, через небольшие промежутки времени, те письма и записочки, писанные все на одну и ту же болезненно-тяжелую тему, из которых кое-что открыл я в моем ящике и ношу теперь в кармане. Не хотите ли послушать?..

Гость мой вынул из кармана несколько лоскутков и стал читать.

«*26-е февраля.* Человек, от крайности, продал свои волосы и бороду, остригся и обрился, à la Louis Napoléon, чуть не давши в том подписку капризному благодетелю... Это добровольное обезображение себя отзовется получением работы, довольно хорошо оплачиваемой, кой-какой одежонки и, зачастую, питательным обедом. Вчера, совершив пострижение и обритье, я обращался к оным милостивцам, был хорошо принят, обнадежен, но — просили *обождать* денька три. А в эти «три денька» в том положении, как я нахожусь, не спасется никакая тварь... В занимаемом мною углу, под чужим, впрочем, комодом, лежит сверток моей рукописи: оригинальный труд, за который дали бы, не торгуясь, рублей 200; но его надо прочесть добрым людям, нужно прибавить одну главу... а я принужден изворачиваться для снискания куска хлеба и подчас просить милостыньки... После восьми годов нищеты, христарадничанья, больничного страданья и странствия по петербургским углам — помогите мне, убогому ныне, но когда-то довольно свеженькой личности, продержаться денька три-четыре, пока мой капризный благодетель, откупивший у меня бороду, не поставит меня на «задельную».

Le pain est cher et la misère est grande, — знаю, но такой недостаток в хлебе, такую бедность, как у меня, — вряд ли где встретите. В полном уповании, что на эти, с страшной душевной болью написанные строки не воспоследует энергического ответа «Бог пошлет», остаюсь и проч.»

«*4-го октября, 5 час. веч...* В больницу не попал. Сначала препятствием явился совершенный недостаток верхней одежды и такая слабость, что невозможно было отважиться ехать в больницу, без уверенности, примут ли и, если нет, то на чем тогда тащиться в другую, может быть в третью... А на третий день стало полегче, опухоль опала, и теперь я сижу в кухне на полатях весь обмотанный разным тряпьем. До сих пор острая боль — ломота в суставах — осиливала самый голод, а теперь он подступает, и что со мною будет — ума не приложу. Около меня тоже народ полуголодный, полуодетый и частию пьяный: не только помощи попросить, но даже послать эти строки, с условием вознаграждения, не предвижу возможности. Самому выйти на мороз в одном ветхом сюртучонке, летней фуражке и сквозящих сапогах — значит подготовить себе потерю ног или рук... Будьте так добры, ассигнуйте нечто на продовольствие в течение 3—4-х суток... Повторяю: голод подступает: все продовольствие мое сегодня состояло из $^1/_3$ фунта хлеба, на что издержана последняя копейка...

P. S. Пишу почти совсем впотьмах: ни свечи, ни масла, ни керосину нет».

— И так-то корреспонденция длилась у нас с ним года четыре. При личных встречах сколько ни пытался я поднять падшего — ничего не мог сделать; он все толковал о задавившей его нужде, — которую, конечно, он сам себе создал и которой покорился безвозвратно. «Ведь чего я ни испытал и до чего не доходил! — говорил он мне однажды. — Вот хоть бы нынешним летом что случилось. Есть у меня, видите ли, должничок, из промышленников... писал я ему кое-что, хлопотал по его делам; обязался заплатить

хорошо. Наведался я, — говорят: в красносельском лагере торгует. Как быть? подошло так, что перекусить нечего и в виду ничего нет. Решился идти в Красное Село. Собрался пораньше, пошел. День выдался жаркий; пекло, пекло меня, однако доплелся; спрашиваю. Говорят: в город уехал за товаром; вернется через день. Ну, знаете, эти слова прослушал я почти как смертный приговор. Что буду делать — измученный, голодный? Уже не знаю, вид ли мой был очень жалок или наши солдатики вообще зорки к нужде и горю, только приняли участие. «Отдохни, говорят, добрый человек, войди в палатку». Увели, покормили, позволили полежать. Отдохнул я, а к вечеру надо было пуститься в обратный путь. Шагал всю ночь и часам к шести утра прибыл в столицу; но каким прибыл — не спрашивайте! Что было под подошвами и с частью собственных подошв, — все осталось на шоссе; рубашка на мне — это была не рубашка, а какая-то дохлая кошка. Перемениться нечем. Прошу хозяйку... Я, видите ли, живу в столярной *под верстаком*... т. е. мне там позволяют ночевать... Прошу хозяйку, нельзя ли простирнуть рубашку. Согласилась. Я снял, надел пальтишко на голое тело, отдал рубашку. Ну, думаю, что же теперь буду есть, — потому что голоден. Есть у меня тут, в Кирпичном переулке, знакомая мясная лавка... тоже кой-какие послуги оказывал... Пойти бы, не уделят ли фунтик мяса; да как без рубашки? Однако запахнул я пальтишко поплотнее, чтоб не видно было моей наготы, и пошел. Заглянул в лавку, покупатели все чистые — повара, кухарки из богатых домов. Суета; молодцы едва успевают отпускать товар. Я вошел да и остановился в сторонке у дверей: думаю — пережду, пусть поуменьшится публика, будет посвободнее, а то им теперь не до меня. Однако вижу — все входят новые лица, долго не дождаться. Что ж мне тут торчать? Зайду лучше через часок — и вышел тихонько. Только что успел я притворить за собой дверь, кто-то меня сзади за плечо... Оглянулся — городовой. «Что, говорю, угодно?» — «Пожалуйте в участок». — «За что, позвольте спросить?» — «За прошенье милостыни». — «Да я, смею вас уверить, не просил». — «Все равно, пожалуйте, там разберут». Пошли... Участковый тут. «Кто вы?» — спрашивает. Я стал объяснять да как-то не спохватившись пораскрыл пальто, — он и заметил, что на мне ничего нет. Его передернуло. «Подите, говорит, сюда». Отвел в другую комнату, дверь притворил. «В каком вы, говорит, положении? Что довело?» Я рассказал что мог. «Подождите, говорит, здесь; принесут белье — наденьте». Вышел. Принес мне солдатик белье, — я надел. Стакан чаю принесли мне, с хлебом, — выпил. Входит участковый. «Ступайте, говорит, а дня через два зайдите: я, может быть, что-нибудь для вас сделаю». Я кланяюсь и благодарю, а через два дня зашел по приказанию. «Идите, — говорит участковый, — к книгопродавцу-издателю: я говорил о вас: он дает работу». Я еще поблагодарил. Да что же? ведь я знаю книгопродавца-издателя, и он меня знает. Как я пойду?»

— Это было одно из моих последних свиданий с Родиошей, — заключил мой гость. — Скоро — и это было года три назад — из-под верстака переселился он, одержимый каким-то воспалением, в знакомую уже ему больницу, а из нее — прямо на кладбище, и память об нем не знаю осталась ли где, кроме моего ящика. Так-то погибла «свеженькая личность», жертва собственной слабости. И я все это к тому рассказал вам, что из наших сверстников вот какого рода субъекты, при неудачной постановке жизни, облекались в «растерзанные» панталоны; а таких, как «Жан Провиантов», я не знавал и не понимаю. Впрочем, может быть, были где-нибудь и такие...

Я понял, что мой добрый знакомый затем только и навестил меня, чтобы излить огорчение, причиненное ему личностью «Жана Провиантова», затесавшегося в общество «людей сороковых годов».

За этой повестью в отделе «Из текущей жизни» следовали другие очерки, очевидно, также принадлежащие Ф. М. Достоевскому (так как единство и тожество автора всего этого цикла непосредственно раскрывается).

Из этой, недавно минувшей жизни, в которую я непростительно позволил приятелю увести меня, спешу, по долгу, возвратиться в жизнь ныне текущую, в которой найдутся своего рода любопытные субъекты и явления.

Во-первых, не далее, как накануне сего нового года, петербургский столичный мировой съезд рассматривал дело о действительном статском советнике *бароне Франкенштейне*... Любопытнейшее дело и любопытнейшее явление, — г. действительный статский советник барон Франкенштейн! При существовании мировых судей и съездов, он не страшится гласного суда и бьет 18-летнюю девицу, крестьянку Иванову, в первый раз прибывшую в Петербург и, по неопытности, поступившую к нему в услужение, — бьет и не соглашается ни за что освободить ее от услужения, приговаривая: «Нет, ты будешь служить; мы напишем матери письмо, чтоб она приехала и выдрала тебя хорошенько»; а так как девица продолжает упорствовать в желании освободиться, то его превосходительство, не ожидая матери и дранья, делает экстренное заключение: «У тебя волоса большие, следовательно, тебя нужно таскать», и таскает девицу, бия ее головой о плиту до бесчувствия; когда же дворник с городовым, показавшие себя, вопреки просвещенной воле барина, людьми настойчивыми, проникли в храмину, где лежала на полу лишенная чувств девица, то им представилось зрелище умилительное: его превосходительство, являя знак своего нежного сердца, оказывал девице «первоначальное медицинское пособие», посредством возлияния на ее голову холодной воды, а незваным посетителям, обязанным, по своему званию, безусловно верить баронскому слову, с твердостью возвестил, что — девица в припадке. Все это было в виду мирового судьи, но он, судья, не оценил нежного сердца барона, забыв его ранг и достоинство, приговорив его превосходительство к 14-дневному заключению в тюрьме! Можете представить, с каким негодованием должен был выслушать барон сей приговор! Конечно, он апеллировал к съезду, и съезд, проникшись чувством уважения к рангу и достоинству, постановил: подвергнуть подсудимого (!) *аресту при тюрьме* (так не *заключению же*!) на 14 дней по крайней мере! Арест, конечно, не унижает так, как заключение; но все же, барон, — вам ли выносить такой порядок вещей, при котором вас называют «подсудимым» и делают «осужденным» — за что? Ведь мог же суд удостовериться, что у девицы Ивановой действительно большие волоса, а какую другую цель могла иметь природа, снабжая ее такими волосами, как вящее удобство для благородных рук, долженствующих таскать ее? Нет! бегите лучше из мест, населенных мировыми и их съездами, и прах от ног ваших отрясите; спешите туда, «в тот мир идеальный», где цветут наиудобнейшие «герихты», которые наверное не пригласят вас в тюрьму за какое-нибудь ничтожное тасканье длинноволосой крестьянки!..

Знаете ли вы слово о том человеке, «кем в мир соблазн входит?» Духовенство села Мыта (Гороховецкого уезда Владимирской губернии), которое, сотворив совет, порешило сдать на 1874 год усадебную церковную землю для открытия на ней *питейного заведения*, каковое решение, говорят, сельскому обществу *не понравилось*, и оно просило священника винной торговли не открывать, а священник, будто бы, на ту просьбу *обиделся*... Да, горе тому человеку, кем соблазн входит... Тяжел также и камень жерновный...

Но довольно о всяких соблазнах! Ведь не защитить нам от них свет и не унять творимых через них безобразий, пока сами творящие не сознают в душе логической и нравственной невозможности творимого. Полюбуемтесь лучше на лицедействующих ребятишек; это — любопытное явление совсем в другом роде, — веселенькое, смягчающее. В Звенигородском уезде, в селе Покровском, дан, на третий день праздника, благотворительный спектакль в пользу самарцев. Играли «ребятишки» — ученики и ученицы местной народной школы. Поставлено было несколько живых картин из сказок Пушкина и

разыгран шутка-водевиль, написанный для этого спектакля г-жою Голохвостовой. Плата за вход была — 10 коп., сбор составил 50 р.; следовательно, зрителей было 500. Спектакль, говорят, имел полный успех. Если так, то почему бы, кажется, ему не повториться хотя бы, например, на масленице? Ведь это увеселение, в случае настоящего успеха, действует отрезвительно; а если еще и актеры и зрители знают, какое назначение имеет сбор, то оно — для одних наставительно, для других успокоительно. Г-жа Голохвостова, вероятно, не откажет для доброго дела еще сочинить — не только шутку-водевиль, но даже комедийку, хоть крошечную, и сказок Пушкина (именно их) хватит на много живых картин [1].

4

Нарисованный в фельетоне В. П. Буренина образ «человека сороковых годов» и изображение его трагического конца не могли не заинтересовать Ф. М. Достоевского. Проблема человека «сороковых годов» занимает центральное место в творчестве Достоевского, начиная с «Села Степанчикова и его обитателей» и кончая «Бесами», «Подростком» и даже «Братьями Карамазовыми». В черновых тетрадях Достоевского, содержащих материалы для «Бесов», есть запись, где вырисовываются черты будущего Степана Трофимовича Верховенского, который пока еще именуется условно Грановским. Тут дана ироническая характеристика идеалиста сороковых годов, но иного социального круга — барского. Для сопоставления с повестью о Родиоше интересны такие заметки:

«Характерные черты. — Всежизненная беспредметность и нетвердость во взгляде и в чувствах, составлявшая, прежде страдание, но теперь обратившаяся во вторую природу... Человек сороковых годов и помнит об них и в сношениях с уцелевшими» [2].

Повествование, возникшее из диалога, в рассказе о Родиоше прерывается записками героя и затем его сказом, его монологической речью. Таким образом, возникает цепь разных речевых призм: авторское «я», собеседник — тоже «человек сороковых годов», Родиоша с его записками и рассказами, и общая рама — повесть собеседника. Переход от одной формы изложения к другой типичен для Достоевского. Так, в записных книжках Достоевского, содержащих черновые материалы к роману «Преступление и наказание», отражаются колебания автора в выборе разных форм повествования — от первого лица, от автора, в виде

---

[1] Любопытно, что шутка-быль для народного театра в 2-х действиях Ольги Голохвостовой «Назвался груздем, — полезай в кузов» напечатана в № 6 «Гражданина» за 1876 г.

[2] «Записные тетради Ф. М. Достоевского». Публикация Е. Н. Коншиной. Комментарии Н. И. Игнатовой и Е. Н. Коншиной. «Academia», 1935. Ср. Г. Чулков, Как работал Достоевский, «Советский писатель», М. 1939, стр. 207—208.

дневника, в виде исповеди и в комбинации исповеди и дневника[1]. Точно так же Достоевский не сразу решил, будет ли он писать роман («Беспорядок», «Подросток») от лица «подростка» или от автора. «По этому поводу с датой 12 августа (1874) есть запись:

«Важное разрешение задачи. Писать от себя. Начать словом: Я. Исповедь Великого грешника...» А в конце той же страницы: «Исповедь необычайно сжата (учиться у Пушкина). Множество недосказанностей. Своя манера: н. прим., едет к отцу и сведения об отце лишь тогда, когда он уже приехал, а биография отца и того позже...» «Сжатее, как можно сжатее...» А через страницу такая запись: «Но как в повестях Белкина важнее всего сам Белкин, так и тут прежде всего обрисовывается Подросток» [2].

Рассказчик повести о Родиоше — человек «сороковых годов», близкий к автору, но с ним не тождественный. Вместе с тем он — адресат записок и писем Родиоши. Сам же Родиоша, или Родион Васильевич — это «погибшее, но милое создание», шедшее довольно долго рядом с рассказчиком, «а потом удалившееся и скрывшееся» от него ... «под верстак». Здесь начинается тот драматизм, загадочный и увлекательный манящей неизвестностью, который так типичен для художественно-повествовательной манеры Достоевского.

Исследователями индивидуально-художественной стилистики Достоевского не раз отмечалось особое значение описания наружности героев в поэтике этого великого писателя. «Внешний облик человека для него, как для Бодлера, — писал проф. Л. П. Гроссман, — как бы является драматизованной биографией, материальным средоточием и полнейшим выражением неизбежной внутренней драмы» [3]. Рядом с чертами внешности персонажа изображается впечатление, им производимое. «Элемент импрессионизма, вносимый Достоевским в точное протоколирование черт и жестов своей модели, дает ему возможность ограничиваться немногими штрихами в их описании; общее действие их на отдельного зрителя восполняет все пробелы» [4]. Интенсивно выступает «прием оживления субъективного описания силою субъективных впечатлений» [5].

Специфическими для стиля Достоевского средствами — перечислением характерно подобранных примет — рисуется портрет героя рассказа: «...Он ожил передо мною весь: как теперь вижу его небольшие, карие, блестящие и бегающие глазки, его остренький нос, его губы, всегда освещенные тонкой усмешкой и как

---

[1] Из архива Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Неизданные материалы. Ред. И. И. Гливенко. М.—Л. 1931.

[2] Г. Чулков, Как работал Достоевский, «Советский писатель», М. 1939, стр. 257.

[3] Леонид Гроссман, Поэтика Достоевского, М. 1925, стр. 125.

[4] Там же, стр. 127.

[5] Там же, стр. 128.

будто каждую минуту готовящиеся что-то сказать, его живые, юркливые движения; слышу его бойкую, своеобразную, полную юмора речь и, главное, его мастерское чтение».

Ср. в «Неточке Незвановой»: «Как теперь вижу этого бедного Карла Федоровича. Он был премаленького роста, чрезвычайно тоненький, уже седой, с горбатым красным носом, запачканным табаком, и с преуродливыми кривыми ногами; но, несмотря на то, он как будто хвалился устройством их и носил панталоны в обтяжку».

Легко подобрать из сочинений Ф. М. Достоевского, относящихся к предшествующему и тому же времени, что и рассказ «Попрошайка» и повесть о Родиоше, параллели подобного изображения персонажей.

В «Дневнике писателя» за 1873 год (гл. III. Среда):

«Я все воображал себе его фигуру: сказано, что он высокого росту, очень плотного сложения, силен, белокур. Я прибавил бы еще: с жидкими волосами. Тело белое, пухлое, движения медленные, важные; взгляд сосредоточенный; говорит мало и редко, слова роняет как многоценный бисер и сам ценит их прежде всех» [1].

Ср. в «Идиоте» портрет Фердыщенки:

«Это был господин лет тридцати, не малого роста, плечистый, с огромною курчавою, рыжеватою головой. Лицо у него было мясистое и румяное, губы толстые, нос широкий и сплюснутый, глаза маленькие, заплывшие и насмешливые, как будто беспрерывно подмигивающие. В целом все это представлялось довольно нахально. Одет он был грязновато» [2].

В «Скверном анекдоте»:

«Он припомнил теперь еще очень молодого человека с длинным горбатым носом, с белобрысыми и клочковатыми волосами, худосочного и худо выкормленного, в невероятном вицмундире и в невероятных даже до неприличия невыразимых».

Образ старца Зосимы в «Братьях Карамазовых» особенно интересен острым и неожиданным сочетанием контрастных красок.

«Это был высокий, сгорбленный человек с очень слабыми ногами, всего только шестидесяти пяти лет, но казавшийся от болезни гораздо старше, по крайней мере, лет на десять. Все лицо его, впрочем, очень сухенькое, было усеяно мелкими морщинками, особенно было много их около глаз. Глаза же были небольшие, из светлых, быстрые и блестящие, вроде как бы две блестящие точки. Седенькие волосики сохранились лишь на висках, бородка была крошечная и реденькая, клином, а губы часто усмехавшиеся — тоненькие, как две бечевочки. Нос не то чтобы длинный, а востренький, точно у птички».

---

[1] «Гражданин», 1873, № 2, стр. 35.

[2] Ф. М. Достоевский, Собр. соч., т. 6, стр. 107.

Ср. в повести Ф. М. Достоевского «Дядюшкин сон. Из мордасовских летописей» иной тип — тип зоологического портрета:

«Полковница Софья Петровна Фарпухина только нравственно походила на сороку. Физически она скорее походила на воробья. Это была маленькая, пятидесятилетняя дама, с остренькими глазками, в веснушках и в желтых пятнах по всему лицу. На маленьком, иссохшем тельце ее, помещенном на тоненьких, крепких, воробьиных ножках, было шелковое темное платье, всегда шумевшее, потому что полковница двух секунд не могла пробыть в покое. Это была зловещая и мстительная сплетница»[1].

В стиле повествования, в стиле рассказа собеседника сразу же выступают характерные приемы поэтики и стилистики Достоевского. Как уже сказано, повествование ведется от лица «одного давнишнего знакомого». Но этот знакомый — тех же «времен», что и автор. Это — призма авторского повествования. Это — «человек сороковых годов». Он смущен или возмущен тем, что в фельетоне «С.-Петербургских ведомостей» изображен «субъект» «из наших времен», но совсем не в том освещении, как следует, совсем не типичный для эпохи. «Не понимаю, из какого мира мог выйти такой субъект. А бред его вертится около 1848 года» (то есть около революции 1848 года). Рассказчик противопоставляет «фельетонно-фантастическому образу» человека сороковых годов, «другой, действительный образ», который напоминает собеседнику автора одно «погибшее, но милое созданье», шедшее с ним рядом, а потом «удалившееся и скрывшееся... под верстак».

Далее применяется очень индивидуальный, но очень характерный для Достоевского способ изображения персонажа, обобщающий типические черты личности в соответствии с общим стилем эпохи. Образ Родиоши вырисовывается на фоне его мастерского чтения, его эстетического отношения к творчеству Гоголя и Крылова. И надпись на подаренном экземпляре басен Крылова: «С хорошим человеком мы всегда свои люди, тонкие приятели... Р. Ш.», воспроизводящая изречение кучера Павла Ивановича Чичикова, Селифана, и мастерское чтение гоголевского «Вия» с артистическим представлением «страшно-всхлипывающего голоса» этого чудища, и артистическое исполнение басен Крылова — все это так тонко и глубоко вводит в «удивительно восприимчивую и чуткую душу» Родиоши. В характеристике литературно-эстетической атмосферы 40-х годов и артистических склонностей Родиоши много отголосков лично пережитого самим Ф. М. Достоевским. Так, известно, что чтение любимых литературных произведений заполняло вечера и вечеринки интеллигентной молодежи 40-х годов. Сам

---

[1] Ф. М. Достоевский, Собр. соч., т. 2, 1956, стр. 317.

Ф. М. Достоевский «любил произносить наизусть целые страницы из «Мертвых душ» [1].

В воспоминаниях А. П. Милюкова сообщается, какое впечатление производило на участников кружков 40-х годов чтение самого Достоевского. «Когда кто-то заявил, что видит в Державине только напыщенного оратора и низкопоклонного панегириста, Ф. М. «вскочил как ужаленный» и в опровержение прочел на память оду «Властителям и судиям» с такою силой, что всех увлек... и поднял в общем мнении певца Фелицы» [2].

«Я помню, — пишет тот же А. П. Милюков, — как с обычной своей энергией он читал стихотворение Пушкина «Уединение». Как теперь слышу восторженный голос, с каким он прочел заключительный куплет:

Увижу ль, о друзья, народ неугнетенный
И рабство, падшее по манию царя,
И над отечеством свободы просвещенной
Взойдет ли наконец прекрасная заря?» [3]

И вместе с тем весь этот литературный антураж так типичен и так характерен для стиля изображения личности в художественной системе Достоевского.

В «Записках из мертвого дома» Достоевского образ Исая Фомича ориентируется на образ гоголевского Янкеля из «Тараса Бульбы»: «Каждый раз, когда я глядел на него, мне всегда приходил на память гоголевский Янкель из «Тараса Бульбы», который, раздевшись... тотчас же стал ужасно похож на цыпленка. Исай Фомич... был как две капли воды похож на общипанного цыпленка» [4].

Можно вспомнить хотя бы литературные темы и образы, окружающие со всех сторон личность Фомы Опискина, литературные цитаты в его речи («Село Степанчиково и его обитатели»). Ведь Фома Опискин — тоже разновидность «человека сороковых годов». Он болел за правду, «где-то там пострадал в сорок не в нашем году», как выразился Бахчеев.

Любопытна также в «Селе Степанчикове» сцена чтения Илюшей стихотворения Козьмы Пруткова «Девять лет, как Педро Гомец»...

Характеристика артистизма персонажа — своеобразная черта стиля портрета в поэтике Достоевского.

Ср. в «Селе Степанчикове и его обитателях»:

«Она говорила, рыдая и взвизгивая, окруженная толпой своих приживалок и мосек, что скорее будет есть сухой хлеб и, уж

---

[1] Ф. М. Достоевский, Полн. собр. соч., т. I. Биография, письма и заметки из записной книжки, СПб. 1883, стр. 49.

[2] О. Ф. Миллер, Материалы для жизнеописания Ф. М. Достоевского, там же, стр. 84.

[3] Там же, стр. 85.

[4] Ф. М. Достоевский, Собр. соч., т. 3, 1956, стр. 457.

разумеется, «запивать его своими слезами», что скорее пойдет с палочкой выпрашивать себе подаяние под окнами, чем склонится на просьбу «непокорного» переехать к нему в Степанчиково, и что нога ее никогда — никогда не будет в доме его! Вообще слово *нога*, употребленное в этом смысле, произносится с необыкновенным эффектом иными барынями. Генеральша мастерски, художественно произносила его» [1].

Артистический образ Родиоши (а артистизм натуры — это, по Достоевскому, типическая черта «человека сороковых годов») развертывается еще сложнее и глубже с помощью одной конкретно-исторической детали из жизни интеллигентной молодежи 40-х годов — именно: отношения к итальянской опере: «Знаете, в ту пору, именно в половине сороковых годов, итальянская опера только что успела проникнуть в самую массу петербургской публики; избранные, т. е. люди более или менее достаточные, года за три пред тем не брезгавшие верхами, спустились пониже, а на верхи хлынул пролетариат. Мы тогда считали верхом наслаждения 80-ти копеечные боковые места в галерее 5-го яруса; сидя в них, мы упивались сладкими звуками, забывали весь мир и не только не завидовали партеру, но даже с своей 80-ти копеечной высоты взирали на него с некоторым пренебрежением». Далее — говорится о выступлениях итальянской певицы Фреццолини.

О певице Фреццолини и ее оперно-драматическом таланте журнал «Отечественные записки» (1847, т. LV, отдел VIII. Внутренние известия, стр. 65—67) отзывался так: «Природа надарила ее не одною красотою, но и чудесным, самым женственным голосом, в полноте которого лежат все средства для очаровательнейших тонов души... Кажется, судя по первым блестящим дебютам г-жи Фреццолини, ей, по какой-то счастливой судьбе, нечего бояться разлада с публикою: ее у нас сразу полюбили и, может быть, действительно станут входить в сущность этого дарования, полного грации и истины...

Принадлежа, вместе с недавнею нашею дорогою примадонною, г-жою Виардо, к новой школе пения и драматического исполнения, г-жа Фреццолини необыкновенно скупа на всю эту фиоритурную, филигранную голосовую потеху, которая прежде составляла в опере всю цель певцов и публики и которая до сих пор свято сохраняется в преданиях немногих артистов, не следующих за общим движением вперед и упорно удерживающихся в прежних верованиях. Что касается до г-жи Фреццолини, она держит все свое исполнение в границах самой строгой простоты и драматичности, и когда решается на фиоритуры, то фиоритуры бывают у ней столько умны, так тесно связаны с сценическим моментом, что всегда кажутся истекающими из мысли самого автора, продолжением очерка положения...

[1] Ф. М. Достоевский, Собр. соч., т. 2, стр. 419—420.

Нам остается упомянуть о мастерстве г-жи Фреццолини в речитативе. Это искусство, дающееся весьма немногим, встречающееся очень редко и которое, кажется, природно между певцами только самым чистым итальянцам... Каждое слово выходит у ней (у Фреццолини.— *В. В.*) необыкновенно верно и отчетливо, с изумительной ясностью. Ни улыбка, ни иногда изменяющиеся, смотря по положению сцены, черты лица, ни смех ее прекрасного рта, ни самое нежное pianissimo, едва внятное, не лишают речитативов ее самой оконченной отчетливости и ясности. Сюда же должно отнести многие слова, не спетые, а выговоренные в те мгновения, когда быстрота чувства или стремительность движения не дают спеть и позволяют только выговорить, точно будто не на оперной сцене, одно или два слова. В таких местах, прелесть тона голоса у г-жи Фреццолини поразительна! К чести нашей публики скажем, что ни одно из таких чудесных слов не проходит незамеченным...»

Ср. в «Литературной газете» (1844, 22 января, № 4, стр. 82—83):

«Хотя знаменитая певица Фреццолини-Поджи явилась на сцене в качестве примадонны, но публика не довольна была выбором оперы «Beatrice di Tenda», потому что итальянцы привыкли слушать в карнавал новые музыкальные пьесы».

Таким образом, в повести о Родиоше звучат воспоминания о конкретно-исторических событиях петербургской театральной жизни 1846—1847 годов. Эта атмосфера 40-х годов еще более сгущается от ссылки на Макара Алексеевича Девушкина, героя «Бедных людей», с которым таким образом сопоставляется образ Родиоши. Естественно, что это сближение затем дает себя знать не только в изображении злоключений, несчастной судьбы Родиоши, но и в самом характере его речи, в структуре его стиля.

Типичен для стиля Достоевского прием изображения артистической чувствительности Родиоши, увлеченного пением итальянской певицы Фреццолини:

«На половине, говорю, ее арии слышу — под самым моим ухом что-то слабо пискнуло, как будто подавленный крик слегка раненного человека. Я огляделся — мой Родиоша закусил нижнюю губу, подбородок дрожит и на ресницах висят слезы. «Что с вами, Родион Васильевич?» — «Не знаю, что со мной, — отвечал он, тихо засмеявшись и опустив голову к борту. — Что-то за сердце схватило». В другой раз он уже не хотел идти слушать Фреццолини».

К стилю Достоевского ведут и такие способы характеристики поступков, переживаний, внешних проявлений чувств и настроений персонажа: «все как-то ежился, чувствуя на себе грозные родительские взоры»; «... протянув кое-как два курса и ухватившись за нечаянно представившийся случай, вышел из университета»;

«занялся писательством, прильнув к одному из тогдашних молодых литературных кружков»;

«Родиоша почувствовал себя свободнее, *засуетился и развернулся*»;

«*съежившись пуще прежнего,* он пришел просить помочь ему достать работы» и т. п.

Любопытен тусклый и неопределенный намек на историю кружка Петрашевского:

«Случайное распадение кружка сбило его и с этой дороги».

К употреблению глагола *ежиться* как выражения характеристического образа иллюстрацией может служить «Опыт о буржуа» (гл. VI) в «Зимних заметках о летних впечатлениях»:

«Отчего же здесь все это ежится, отчего все это хочет разменяться на мелкую монету, стесниться, стушеваться; «нет меня, нет совсем на свете; я спрятался, проходите, пожалуйста, мимо и не замечайте меня, сделайте вид, как будто вы меня не видите, проходите, проходите!»

— Да о ком вы говорите? Кто ежится?

— Да буржуа»[1].

С манерой Достоевского стиль повести о Родиоше сближается приемом использования пушкинских и гоголевских образов и цитат. К пушкинскому творчеству ведет выражение «погибшее, но милое созданье» (из «Пира во время чумы»), примененное иронически к Родиоше, и фраза из «Евгения Онегина»— родился «на брегах Невы».

К «Мертвым душам» Гоголя надпись на книге: изречение кучера Чичикова — Селифана. Но особенно показательно и индивидуально указание на литературный интерес Родиоши к «Бедным людям» Достоевского.

«Достали мы с ним кой-какую работу, на которой он держался... месяца три, и в продолжение их развалины драпового пальто заменились приличным сюртучком, а на ногах появились сапоги немецкой работы, которые, по его выражению, заимствованному у Макара Алексеевича Девушкина (героя «Бедных людей»), он надевал с некоторым сладострастием».

Наконец, необходимо отметить, что начало фельетона-очерка облечено в своеобразную мемуарную форму от лица редактора-издателя «Гражданина», то есть самого Ф. М. Достоевского.

«Как-то на праздниках навестил меня один давнишний знакомый, причисляющий себя с некоторой гордостью, к «людям сороковых годов». Усевшись у стола, забросанного кой-какими повременными листками, он обратил внимание на залежавшийся между ними нумер «С.-Петербургских Ведомостей» от 23 декабря.

— Читали этот фельетон? — спрашивает он меня.

— Мельком. А что?

---

[1] Ф. М. Достоевский, Собр. соч., т. 4, стр. 99—100.

— Изображен субъект из наших времен, — да не совсем для меня понятный».

Таким образом, авторство Достоевского подкрепляется важными свидетельствами — стилистическими, композиционными и культурно-историческими. Ценность этих доводов неодинакова, но в совокупности они приобретают значительную силу и убедительность. Смена форм стиля делает эти свидетельства еще более вескими. А более детальный анализ стиля этого фельетона делает гипотезу об авторстве Достоевского вполне достоверной.

5

Стиль писем и записок Родиоши очень напоминает стиль дневника И. А. Пружинина (Н. А. Некрасова) в «Хронике петербургского жителя», которая писалась Н. А. Некрасовым и печаталась в «Литературной газете» (например, 1844 г., 6 апреля, № 13).

Вот иллюстрации:

«Понедельник, 20 марта. Вчера в последний раз ел рыбу и масло. Чудесная вещь рыба: по-моему, лучше говядины. Только дороже, а то целый век стал бы есть рыбу. Масло конопляное тоже хорошо: только голос портит, и в горле как-то неловко, как много в кашу положишь. Каша лучше всего, но уж тут постное масло — извини! с скоромным вкуснее...

После обеда пришел купец. «Так и так» — рассказал дело. «Напиши», говорит «челобитную». Мошенник, по глазам видно, мошенник, козлиная борода! Дело скверное: с братом тягается...»[1].

24 марта. Пятница.

«Чудное дело, как легко на душе — как будто и свет лучше, и люди добрее. Чувствуешь какую-то сладость, в воздухе благовоние» и т. п.[2].

Здесь сказываются и общие черты стиля гоголевской школы в сфере художественного воспроизведения манеры писем и дневников «бедных людей». Интересно также сравнить бедственные вопли и сетования Родиоши с жалобами на безденежье и на жалкую бедность в письмах самого Достоевского в 40-е годы. «Хлестаков соглашается идти в тюрьму, только *благородным образом*. Ну, а если у меня *штанов* не будет, будет ли это благородным образом?..» (письмо к брату М. М. Достоевскому от 30 сентября 1844 г.)[3].

Однако нельзя не обратить внимания на необыкновенное стилистическое разнообразие и стилистическую тонкость в орга-

---

[1] «Литературная газета», 1844, № 13, стр. 235.
[2] Там же, стр. 236.
[3] Ф. М. Достоевский, Письма, т. I, Госиздат, М.—Л. 1928, стр. 74.

низации эпистолярного стиля Родиоши как способа раскрытия его типических качеств.

Первое письмо очень остро начинается сообщением о продаже своих собственных волос и бороды «от крайности» («обрился à la Louis Napoléon»). Бросается в глаза обилие книжно-деловых и отчасти канцелярских слов и выражений, сцепляемых разговорно-просторечными конструкциями и лексико-фразеологическими оборотами.

Например: «Это добровольное обезображение себя отзовется получением работы, довольно хорошо оплачиваемой, кой-какой одежонки и, зачастую, питательным обедом»...

«Совершив пострижение и обритие»; «для снискания куска хлеба»; «в полном уповании на эти, с страшной душевной болью написанные строки» и т. п. Этот стилистический слой особенно сильно и остро выступает в первом письме Родиоши (от 26 февраля). Тут и типические номенклатурные словечки загнанного человека: *милостивцы, благодетели.*

Ср. и церковно-библеизмы: «А в эти «три денька» в том положении, как я нахожусь, не спасется никакая тварь»...

Но общим фоном и синтаксических конструкций, и лексического движения является разговорно-бытовая речь (иногда с уклоном в просторечье) в ее литературной обработке, осуществленной писателями реалистического направления, начиная с 40—50-х годов.

«После восьми годов нищеты, христарадничанья, больничного страдания и странствия по петербургским углам...»

«Я принужден изворачиваться... и подчас просить милостыньки»;

«пока мой капризный благодетель... не поставит меня на „задельную“».

Второе письмо Родиоши (от 4 октября, 5 часов вечера) написано уже в совсем другом стиле, также глубоко и своеобразно разработанном в творчестве Достоевского, — в стиле эпистолярно-бытовом, интимно-фамильярном.

«В больницу не попал. Сначала препятствием явился совершенный недостаток верхней одежды...»

«на чем тогда тащиться в другую, может быть в третью...»

«сижу на кухне на полатях весь обмотанный разным тряпьем»;

«около меня народ полуголодный, полуодетый и частию пьяный»;

«в... сквозящих сапогах»; «подготовить себе потерю ног или рук» и т. п.

Ср. формулировку просьбы: «ассигнуйте нечто на продовольствие в течение 3—4-х суток».

Стиль записок Родиоши, близкий к стилю бедных чиновников в творчестве Достоевского, быстро сменяется его сказовым стилем. Это стиль порывистый и отрывистый. Это — повествование о последних горестных эпизодах нищего существования Родиоши,

изложенное лаконически и вместе с тем драматически эмоционально.

«Как быть? подошло так, что перекусить нечего и в виду ничего нет. Решился идти в Красное Село. Собрался пораньше, пошел. День выдался жаркий: пекло, пекло меня, однако доплелся, спрашиваю. Говорят: в город уехал за товаром; вернется через день. Ну, знаете, эти слова прослушал я почти как смертный приговор. Что буду делать — измученный, голодный? Уж не знаю, вид ли мой был очень жалок или наши солдатики вообще зорки к нужде и горю, только приняли участие. «Отдохни, говорят, добрый человек, войди в палатку». Ввели, покормили, позволили полежать. Отдохнул я, а к вечеру надо было пуститься в обратный путь. Шагал всю ночь и часам к шести утра прибыл в столицу; но каким прибыл — не спрашивайте! Что было под подошвами и с частью собственных подошв, — все осталось на шоссе; рубашка на мне — это была не рубашка, а какая-то дохлая кошка. Перемениться нечем. Прошу хозяйку... Я, видите ли, живу в столярной *под верстаком*..., т. е. мне там позволяют ночевать... Прошу хозяйку, нельзя ли простирнуть рубашку. Согласилась. Я снял, надел пальтишко на голое тело, отдал рубашку. Ну, думаю, что же теперь буду есть — потому что голоден...»

Легко заметить в стиле этого быстрого, нервного и иногда как бы спотыкающегося рассказа с краткими драматическими сценами или диалогами, с извиняющимися или поясняющими обращениями к собеседнику — характерные черты манеры Достоевского. Кое-что прямо восходит к стилю Макара Девушкина из «Бедных людей».

Например: «Я, видите ли, живу в столярной под верстаком..., т. е. мне там разрешают ночевать».

Ср. в «Бедных людях»: «Я живу в кухне, или гораздо правильнее будет сказать вот как: тут подле кухни есть одна комната... уголок такой скромный»... [1]

Или: «Шагал всю ночь и часам к шести утра прибыл в столицу: но каким прибыл — не спрашивайте! Что было под подошвами и с частью собственных подошв, — все осталось на шоссе; рубашка на мне — это была не рубашка, а какая-то дохлая кошка»...

Но, само собою разумеется, в стиле сказа Родиоши выступает и позднее накопленный сложный опыт речевой характерологии в стилистике и поэтике Достоевского.

В повествовании о следующем эпизоде еще острее выступают типичные для стилистики Достоевского приемы драматизации рассказа.

«Есть у меня тут, в Кирпичном переулке, знакомая мясная лавка... тоже кой-какие послуги оказывал... пойти бы, не уделят ли фунтик мяса; да как без рубашки?..»

---

[1] Ф. М. Достоевский, Собр. соч., т. 1, стр. 82.

«Заглянул в лавку, покупатели все чистые — повара, кухарки из богатых домов. Суета; молодцы едва успевают отпускать товар»...

«Что же мне тут торчать? Зайду лучше через часик»... и т. п.

Стиль рассказа самого Родиоши — близок к средней норме, которая выдерживается в монологах не очень богатых характеристическими признаками персонажей рассказов, повестей и романов Достоевского.

Вот, например, отрывок из монолога Ивана Ивановича Мизинчикова («Село Степанчиково и его обитатели»): «Получили мы в наследство сорок душ. Нужно же, чтоб меня именно в это время произвели в корнеты. Ну, сначала, разумеется, заложил, а потом прокутил и остальным образом. Жил глупо, задавал тону, корчил Бурцова, играл, пил — словом, глупо, даже и вспомнить стыдно. Теперь я одумался и хочу совершенно изменить образ жизни. Но для этого мне совершенно необходимо иметь сто тысяч ассигнациями. А так как я не достану ничего службой, сам же по себе ни на что не способен и не имею почти никакого образования, то, разумеется, остается только два средства: или украсть, или жениться на богатой. Пришел я сюда почти без сапог, пришел, а не приехал. Сестра дала мне свои последние три целковых, когда я отправился из Москвы. Здесь я увидел эту Татьяну Ивановну, и тотчас же у меня родилась мысль. Я немедленно решился пожертвовать собой и жениться»[1].

Необходимо выделить те выражения и характеристики, которые определяют общий стиль эпохи и вместе с тем раскрывают типичность образа Родиоши, как одного из представителей поколения 40-х годов. Здесь центральное место должно занять терминологическое, типичное для изображаемой эпохи определение — «свеженькая» или «свежая личность» (нечто в роде «мыслящей личности» 60-х годов).

В первом письме Родиоши: «помогите мне, убогому ныне, но когда-то довольно свеженькой личности, продержаться денька три-четыре»...

В рассказе «человека сороковых годов»:

«Так-то погибла «свеженькая личность», жертва собственной слабости».

Вопрос о том все ли очерки, входящие в состав фельетона «Из текущей жизни», принадлежат Достоевскому — иной, отдельный вопрос. В данном случае есть все основания утверждать, что все три очерка составлены Ф. М. Достоевским. Но, вообще говоря, этот вопрос в широком плане может быть разрешен лишь на основе общего, всестороннего анализа структуры «Гражданина» в период редакторства Ф. М. Достоевского, в связи с раскрытием авторства анонимных статей и очерков в разных отделах этого журнала-газеты.

---

[1] Ф. М. Достоевский, Собр. соч., т. 2, стр. 539.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Эта книга больше нуждается в оглавлении, чем в заключении. Она является выполнением одной из тех задач, выдвижением которых заканчивалось мое исследование «О языке художественной литературы». Там же кратко был очерчен и тот новый материал, который лег в основу моих разысканий в области русской анонимной литературной продукции. Самая задача и проблема там определялись в такой формуле: «Отражения индивидуальных стилей в анонимной литературе». В эту книгу вследствие разросшегося ее объема не вошли две главы: одна, связанная с изучением соотношения и взаимодействия стилей автора и редактора, — «Генслер и Достоевский» (метод редакционной работы Достоевского над «Гаваньскими сценами» Генслера) и другая, посвященная анализу «пушкинского начала» в повести «Уединенный домик на Васильевском» Тита Космократова — В. П. Титова и способов его поглощения и растворения романтическим стилем самого Титова.

В итоге всей этой моей работы еще острее выступает необходимость развернутого изложения исследований на следующие темы:

1) Стиль и литературное произведение как исторические категории.

2) Словесные образы, их типы и закономерности их исторического движения.

3) Проблема «образа автора» в теории и истории стилей.

4) Стиль и мировоззрение.

Это — темы моих будущих трудов.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора 3

Раздел первый

ПРОБЛЕМА АВТОРСТВА И ПРИНЦИПЫ АТРИБУЦИИ ТЕКСТОВ НЕИЗВЕСТНОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ

Глава I. Стиль, автор, литературное произведение как исторические категории 7

Глава II. Антиисторизм и произвольность субъективных методов определения авторства и воспроизведения авторского текста 72

Глава III. Углубление стилистических методов определения автора и воспроизведения авторского текста в советском пушкиноведении 120

Глава IV. Специфические задачи и трудности объективно-исторического изучения проблемы авторства в литературе 159

Глава V. Решающая роль объективно-стилистических методов определения авторства 192

Раздел второй

НЕИЗВЕСТНЫЕ СОЧИНЕНИЯ Н. М. КАРАМЗИНА

Глава I. Проблема Карамзина в истории стилей русской литературы 221

Глава II. Исчезнувший текст: «Разные отрывки *(Из записок одного молодого Россиянина)*» Н. М. Карамзина . . . 246

Глава III. Неизвестное стихотворение Н. М. Карамзина „Странные люди“ 324
Глава IV. „Сельский праздник и свадьба“ *(Неизвестное письмо Карамзина к другу из деревни Благополучной)* 339

Раздел третий

ПУШКИН И „ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАЗЕТА“ 1830—1831 гг.

Глава I. Критика мнений о статьях „Литературной газеты“, приписывавшихся А. С. Пушкину 369
Глава II. Неизвестные статьи и заметки А. С. Пушкина в „Литературной газете“ 1830 года 416
Глава III. Об авторстве двух статей „Литературной газеты“ 1830—1831 гг. на украинские темы *(Сомов, Пушкин или Гоголь?)* 457

Раздел четвертый

ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ СТИЛЕЙ В ИСТОРИИ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО РЕАЛИЗМА

Глава I. Достоевский и Лесков в 70-е годы XIX века *(Анонимная рецензия Ф. М. Достоевского на „Соборян“ Лескова)* 487
Глава II. Ф. М. Достоевский как редактор „Гражданина“ и как автор анонимных фельетонов в нем 556
Глава III. Неизвестный рассказ Ф. М. Достоевского „Попрошайка“ 573
Глава IV. Неизвестный очерк-фельетон Ф. М. Достоевского о Родиоше *(К образам людей сороковых годов)* . . . 585
Заключение 612

Виноградов
Виктор Владимирович

ПРОБЛЕМА АВТОРСТВА
И ТЕОРИЯ СТИЛЕЙ

Редакторы *С. Гиждеу* и *Ф. Кузьмин*
Художественный редактор *Г. Андронова*
Технический редактор *С. Розова*
Корректор *В. Брагина*

Сдано в набор 12/VI 1961 г.
Подписано к печати 10/VIII 1961 г.
А-04883. Бумага 60×92 1/16 — 38,5 печ. л.
39,63 уч.-изд. л. Тираж 9 000 экз.
Заказ № 2596. Цена 1 р. 79 к.

Гослитиздат
Москва, Б-66, Ново-Басманная, 19

Типография № 2 им. Евг. Соколовой
УПП Ленсовнархоза.
Ленинград, Измайловский пр., 29.

1 р. 79 к.